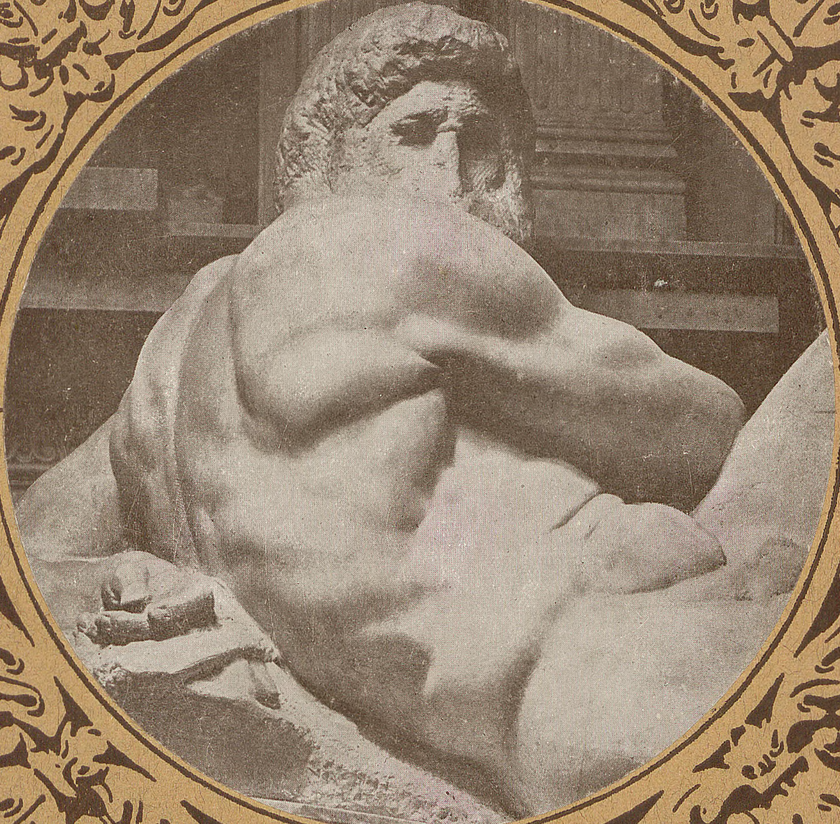
POŁUDNIE



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
SZTUCE I KRYTYCE ARTYST.
WILNO - ROK 1922 - ZESZYT II

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POŁUDNIE

ROK 1921-2

ZESZYT II

PAŹDZIERNIK — LISTOPAD — GRUDZIEŃ — STYCZEŃ — LUTY

WILNO. WYDAWN. WIL. TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW

403758
II

BIBLIOTHECA UNIV. JAGELL. CRACOVIENSIS

Druk „Lux" Wilno, ul. gen. Żeligowskiego 1. Telefon № 203.

Bibl. Jagiell.
1976 CK 978/2

Bibl. J



Fot. J. Worobjew.

L. Sleńdziński.
Fortret p. K.
(obr. olejny)

L. Slendzinski.
Portrait de M-r K.
(huile)

U PROGU SYNTEZY.

Stanisław Woźnicki.

Po wielkiem odchyleniu bieg życia artystycznego znów nas postawił w obliczu poszukiwań syntezy. Po półwiekowym prawie okresie zaciekłego analizowania form świata widzialnego, poczynając od niewolniczych, niemal fotograficznych kopij t. zw. rzeczywistości, i kończąc na takich samych notowaniach momentów impresyj artystycznych, wzrokowych czy mózgowych, po rozwaleniu gmachu wielkich syntetycznych stylów wieków ubiegłych na tysiące poszczególnych artystycznie osobistych cegiełek, po djonizyjskiem rozkoszowaniu się w zapamiętaniu uczuciowem barwami i grą płaszczyzn i linij, — znów budzi się w nas apollińska tęsknota ku wielkim syntezom, od formy odczutej do formy przeżytej, opanowanej i mocno skonstruowanej.

Jakież dziedzictwo techniki i wiedzy artystycznej przekazał nam ów wielki okres odchylenia i w jaki więc zasób umiejętności uzbrojeni możemy dążyć naprzód we współczesnej o styl walce?

Stałe hołdowanie osobistym odcieniom wrażliwości wobec widzialnego, impresjonistyczny kult momentu, utrwalanie surowych kawałków natury i wynikająca z pośpiechu w notowaniach szkicowość, zwolna, ale zasadniczo zdeprawowały rozumienie znaczenia samej umiejętności i wiedzy malarskiej, powodując stopniowy ich zanik. Analiza stawiała mimowoli artystę wobec natury twarzą w twarz, wymagając od niego poddania się jej urokom, poddania się prawie bez zastrzeżeń, Jedynym deformującym czynnikiem w tym wypadku mógł pozostać tylko temperament artysty. Zasada możliwie największej bezpośredniości wobec widzialnego wszystko poza temperamentem, a więc refleksje, wspomnienia, wiedzę od starych czy współczesnych mistrzów zaczerpniętą, skazywała na powolne wymieranie, jako ową bezpośredniość osłabiających. Temperament artysty stał się tym jedynym alembikiem, który miał zmieniać naturę w dzieło sztuki, w myśl określenia Zoli, więc nic dziwnego, że w ocenie i wartościowaniu dzieł tych kierowano się li tylko oceną potencji tego temperamentu, W praktyce temperament odbijał się przedewszystkiem na manierze

w odtwarzaniu impresyj artystycznych, więc też obecność osobistej, odrębnej maniery stała się warunkiem sine qua non wytwórczości artystycznej. Nią zastąpiono styl mistrzów dawnych. Eliminowanie z procesu tworzenia czynników opanowujących, syntetyzujących zaraz się dało odczuć. Zjawiły się niezliczone żywcem uchwycone kątki natury, przedstawione tak wiernie, że, jak się jeden krytyk wyraził, odrazu można było wyczuć, w którą stronę należy zwrócić parasol, — portrety traktowane również jak kątki natury i całe szeregi innych, zawsze „żywcem" z natury uchwyconych obrazów.

Temperament, będąc rzeczą bardzo osobistą i jednocześnie służąc jako jedyny miernik wartości artystycznej dzieł malarskich, stopniowo zniweczył tradycje techniczne, przekazane nam przez dawniejsze pokolenia, jak również uniemożliwił narastanie przez współpracę w sztuce nowych tradycyj w artystycznem rzemiośle. Każdy artysta pod groźbą zatracenia nieskazitelności swego osobistego sposobu traktowania natury zmuszony był niezależnie od całego doświadczenia w sztuce epok poprzednich zdobywać umiejętność wypowiadania się artystycznego od początku samotnie, być swym korzeniem i kwiatem zarazem. Warunek samodzielności absolutnej podcinał w zasadzie możność wdrożenia abiturjentów do jakiegoś systemu pracy artystycznej, uniemożliwiając zarazem ustalenie jakiegokolwiekbądź poziomu niezbędnego dla wykwalifikowania się technicznego. Wszystko musiało się rozbić o ową odrębność osobistego odczuwania, a to przecież było alfą i omegą całej sztuki. Uczelnie musiały się zmienić stopniowo w wolne pracownie dla uczniów i jedyną racją ich istnienia stało się utrzymywanie i zapewnienie możności pracy artystycznej kierownikom. Dla przyszłych uczących się adeptów sztuki skutki takiego stanu rzeczy stały się oczywiście fatalne. Jeden zastęp po drugim opuszczał mury swych uczelni, poza samouctwem nie posiadając żadnej wiedzy, żadnych podstaw w operowaniu rysunkiem, formą, barwą, kompozycją. Oni to stworzyli owe niezliczone kadry prowincjonalistów artystycznych, którzy dotychczas jeszcze przy każdej sposobności zawieszają ściany naszych beznadziejnie nudnych salonów sztuki.

Olbrzymia praca i olbrzymie sukcesy sztuki zachodniej spłynęły po tej warstwie bezskutecznie, bo tak objąć i opanować przedmiot, jak to uczynił szereg współczesnych mistrzów francuskich, potrafią tylko ludzie o głęboko wkorzenionej i systematycznie rozwiniętej kulturze. Tam, gdy porzucono poprzednią statykę w malarstwie dla odtwarzania zmiennej prawdy bezpośredniego wrażenia, to już nie żałowano cierpliwości na żmudne obserwacje w niezmordowanem szukaniu wyrazu ruchu, chwili, przy-

stępowano do dzieła tylko po uprzedniem przekonaniu się o najsubtelniejszej pewności oka i ręki, po dokładnem uzasadnieniu ich w martwej naturze. Bardziej jeszcze, wypróbowywano swą umiejętność i rozwijano ją przez bezpośrednie konfrontowanie z dziełami mistrzów dawnych. Wystawa w galerji Bernheim Jeune (1910) eksponowała rezultaty tej pracy, skupiając kopje z takich mistrzów, jak Dürer, Holbein, Greco, Velasquez, Rembrandt, Rubens, Tycjan, Veronese, Poussin etc. wykonane przez Delacroix, Manet'a, Degas'a, Courbet'a, Valloton'a, Cézanne'a, Van Gogh'a, Signac'a... A wszak to byli ci wielcy koryfeusze sztuki współczesnej.

Z naszymi artystami sprawa miała się inaczej. Ci, którzy mieli możność przebywania zagranicą, rozumie się musieli odczuć cały czar piękna i prawdy w kolorycie francuskiego malarstwa, wdzięku i swoistości w rytmie linij, — lecz przyswoić tego podczas kilku lekcyj oczywiście nie byli w stanie. Na przystąpienie zaś do systematycznego współzawodnictwa we wszystkich kwestjach giętkości, wrażliwości, prawdy i wynalazczości nie pozwalało ich mniej niż mierne przygotowanie artystyczne. Nic też dziwnego, że krytyk francuski Leblond z pełną skromności ironją mógł napisać: „Większa część Polaków, Rosjan etc, których przeciętność spostrzegamy w malarstwie portretowem lub w scenach wymyślonych zamało studjowali martwą naturę"...

Włożywszy do saczków ułamki tylko tu i owdzie pochwyconych recept malarskich, wracali nasi artyści do kraju rodzinnego i, owiani aureolą kultury zachodu, z kolei stawali się profesorami. I czego już ci, nam najbliżsi, mogli nauczyć nowe dorastające pokolenie? — Ostatnim człowiekiem, który mógł stworzyć u nas poważną szkołę, był Matejko. Lecz jego nieszczęsny literacko-bigoteryjny historyzm, czyniąc go niewrażliwym na zdobycze artystyczne współczesnego zachodu, przeszkodził mu zarazem w przekazaniu uczniom zdrowych zasad swej wielkiej umiejętności technicznej, swego rozumienia formy. Kilkadziesiąt lat indywidualistycznego samumu wystarczyło, aby na całej linji poziom wyrobienia i sprawności artystycznych prawie zanikł.

Jednostki wybitniejsze nie mogły na ten stan rzeczy wpłynąć. Tego, co same zdobyły w swej wytężonej pracy, przeważnie na studjach w uczelniach zagranicznych (Paryża, Monachjum, Petersburga i t. d.), nie mogły udzielić innym, przeszkadzało bowiem temu owo zaczarowane koło kultu osobistych temperamentów ich uczniów, z których żaden, z obawy zasłynięcia jako plagjator, nie zgodziłby się przejmować artystycznych tradycyj

swego mistrza. Pozostali więc ci nasi więksi artyści, żeby użyć określenia Brzozowskiego: „przygodami indywidualnemi bez wyjścia”, a całą resztę, całą młodzież zostawiono nadal na łasce jej poszczególnych temperamentów i t. zw. wrodzonych zdolności. — Nieopanowanie malarskiej techniki, niedbalstwo w używaniu barwników, te zgubne skutki pośpiechu, samą fakturę obrazów uczyniły przypadkowo szorstką i odrażającą w swej nieudolności. Dzieła te mogły być bardzo wiernemi wypowiedzeniami naturalistycznych czy metafizycznych koncepcyj swych autorów, nie przybliżało to jednak zupełnie owych produkcyj do kategorji dzieł sztuki.

Jakże odmiennie, inaczej uczono i pracowano za dawnych mistrzów!— Tam temperament nie mógł odegrywać tak dominującej roli, gdyż szło o syntezę. Zarzut braku „oryginalności” nie przeszkadzał uczniowi w zdobywaniu najgruntowniejszej wiedzy u mistrza, owszem, musiał on przejąć całą jego technikę, zgłębić wszystkie tajniki jego rzemiosła, wyćwiczyć się we wszystkich arkanach jego sztuki, aby następnie pod naciskiem już nie tylko temperamentu, lecz wymogów świadomej silnej indywidualności ugiąć wiedzę nabytą i, skorzystawszy z całego dorobku zdobytej sprawności artystycznej, zużyć ją do budowania swego własnego gmachu. W braku zaś silnej indywidualności zostawał w każdym razie wysoce wykwalifikowanym pracownikiem sztuki malarskiej. To też umiejętność przechodziła z rąk do rąk, coraz bardziej wzbogacając tradycje i wciąż się potęgując stawała się podłożem dla coraz to nowych poszukiwań i nowych rozwiązań stylowych. Od XIII w. bezmała aż do środka XIX widzimy ową nieustanną kolejność w przekazywaniu tradycyj, a przecież jakże odmienne w treści i jakości są dzieła tych mistrzów. Wymownem świadectwem poziomu artystycznego rzemiosła owego okresu służą nam dotychczas nadzwyczajna jasność, czystość, siła, przejrzystość i tajemna wibracja koloru, mistrzowska zręczność w opracowywaniu powierzchni obrazów, genjalne ujarzmianie formy w ścisłe jak z metalu wykute zespoły i jednoczesne ukrywanie pracy w mistrzowskiej fakturze, czyniące te dzieła jakby utkanemi z jednego tchnienia genjuszu. Tak, ci dawni i wielcy nie obawiali się być sumiennemi wielbłądami, przeto mogli się stać następnie potężnemi lwami, aby się wreszcie przekształcić w cudowne dzieci.

U nas etap wielbłąda został usunięty, to też wszyscy stają się odrazu lwami, aby w tempie przyśpieszonem następnie zdziecinnieć. — Zerwanie ciągłości tradycji doprowadziło, bo doprowadzić musiało do upadku artystycznego rzemiosła i umiejętności. Zapanowała dziwna sytuacja: ani jednego mistrza, — sami podmajstrzy . . .

Na tle takiego stanu rzeczy rosło nasze obecne pokolenie, i na tle takiego stanu rzeczy otrzymało pierwsze wieści radosne z Zachodu. — Oto tam, w bardziej błogosławionej krainie, już od szeregu lat nastąpił zupełny przesyt od tych wszystkich „kątków natury“, przepuszczań przez pryzmat temperamentu etc, powodując ogólny zwrot ku zadaniom kompozycyjnym, zdobywaniu formy syntetycznej, monumentalnej, ku pojmowaniu obrazu znów jako czegoś twórczo opracowanego i artystycznie jednolitego. Centralnem zagadnieniem nowych poszukiwań stała się forma. Zrozumiano bowiem rzecz bardzo ważną, że styl dzieła polega nie na podporządkowaniu się któremukolwiek ze stylów minionych w formalnem przeprowadzeniu kompozycji i nie na odrębności poszczególnych manier w technice malowania, lecz na pewnym indywidualnie głęboko opanowanym i ściśle przeto z światopoglądem związanym sposobie wyrażania każdej formy, jakie wypełniają płaszczyznę obrazu, na jakości indywidualnej tych form syntezy. Zamiast więc bierności wobec form widzialnych, znowu wyłonił się pierwiastek czynny, twórczy, opanowujący każdą poszczególną formę, potęgujący ją do wyżyn monumentalnej syntezy. To jest ten pierwiastek właśnie, jaki wybitnie cechował twórczość mistrzów dawnych.

Zdawaćby się mogło, że nić zerwanej tradycji zostanie odrazu nawiązana. Lecz z jednej strony doszczętne wypranie przez okres naturalizmu i impresjonizmu wszelkiego poczucia ciągłości w pracy, z drugiej zaś obawa wpadnięcia w trzęsawisko oficjalnego akademizmu, jaki najbezmyślniej pasorzytował na dziełach tych właśnie dawnych mistrzów, sprawiły, że artyści, postawieni poza nawiasem utraconych tradycyj artystycznych, przyjęli ten stan jako status quo i, głosząc zaprzeczenie wartości epok minionych, rozpoczęli swe poszukiwania syntezy odnowa, wprowadzając do nich już od samego założenia przejętą od impresjonizmu zasadę jaknajbardziej osobistego traktowania form wypełniających kompozycje. Szeregi powstałych stąd kierunków, opartych przeważnie na teoretycznych zgóry przyjętych punktach widzenia wobec rzeczy odtwarzanych wytworzyły pewien rodzaj współczesnego scholastycznego akademizmu przez wtłaczanie z reguły nieskończonej różnorodności form widzialnych w schematy prostokątów, trójkątów, soczewek, sześcianów, walców... Odrzucono prawa perspektywy, rozcięto i rozciągnięto formy na płaszczyzny, przeniesiono uwagę artysty z powierzchni przedmiotów jakby wewnątrz nich, w tajną ich istność, rozkładano masy na podstawie praw ich wzajemnego ciążenia, wyczuwanego przez przeczuloną wrażliwość artysty. — Opieranie twórczości na bardzo osobistych

odczuwaniach jakby ruchu i rzeczy w sobie oczywiście nie mogło posunąć samego rzemiosła, artyzmu, zrozumienia materjału ani o krok, chociaż teoretycznie niezmiernie się przyczyniło do przezwyciężenia impresjonistycznych założeń.

Wejście na właściwą drogę rozpoczęło się, jak zwykle w takim wypadku, zdaleka: sięgnięto po dyrektywy do najdalszej przeszłości i najodleglejszych ras i narodów. Prymitywizm ludów pierwotnych, lub potężne prymitywne syntezy narodów tak starożytnych, jak Egipcjanie, Chaldejczycy i inn., uczyniono punktem oparcia w poszukiwaniach własnej syntezy. Jeżeli pod tym ostatnim względem poszukiwania te zawiodły, gdyż niemożliwością jest zastąpienie duszy własnej cudzą, to w każdym razie były one doskonałym treningiem w rozwijaniu wogóle zmysłu rozumienia formy monumentalnej. Tem się bowiem różnił ten pozorny retrospektywizm od retrospektywizmu estetycznego, że punkt ciężkości przeniesiono na najgłębsze zagadnienia w interpretowaniu formy i zrozumienia materjału przez te odległe rasy i epoki.

Po długich wędrówkach w poszukiwaniach własnej Cythery wylądowano wreszcie, jakby to był powiedział Chesterton, u siebie w Bath. Rozwinięty zmysł krytyczny innem okiem ogarnął i epok poprzednich rodzime dziedzictwo artystyczne. Claude Lorrain, Poussin, Dawid, Ingres zwolna odzyskali swe wychowawcze znaczenie w tym rozwoju i, taką jest siła tradycji, poczęli skierowywać owe rozbieżne poszukiwania w jednym, rasowym kierunku. Przystąpiono do pracy sumiennej, systematycznej, i przy nieskończonych próbach nad martwą naturą, stanięto do walki o wydobycie z widzialnego najwyższego, syntetycznego wyrazu. Wielki duch Cézanne'a był najsilniejszym bodźcem w tej pracy, mającej służyć probierzem siły indywidualności, tym razem naprawdę indywidualności artystów współczesnych.

Tak więc narazie zupełnie na tle impresjonizmu zdezorjentowani artyści, pełni przez to pewności siebie i z pogardą odrzucający przeszłość, znaleźli się znowu u stóp wiecznego mauzoleum tytanicznych wysiłków i zwycięstw. Stanęli wobec olbrzymiego zadania gruntownego przejęcia tradycyj swych dawnych poprzedników, dla organicznego z niemi zespolenia tych cennych zdobyczy, jakie pomimo wszystko pozostawił po sobie okres impresjonizmu i okres jego przezwyciężania: pewną ostrość dynamiczną w rozłożeniu mas, zdobycze kolorystyczne, indywidualność ruchu i dosadność charakterystyki.

* * *



Fot. J. Worobjew.

L. Sleńdziński.
Portret p. K.
(obr. olejny)

L. Slendzinski.
Portrait de M-r K.
(huile)

Bibl. Jag.

Podczas tego olbrzymiego przewrotu w stosunku do pojmowania celów i zadań sztuki, jaki coraz szersze kręgi zataczał na Zachodzie, u nas po staremu cieszyły się uznaniem strzępy recept impresjonistycznych i zupełnie zwyrodniałe sentymentalno-literackie produkcje spaczonych uczniów różnych naszych „szkół“ artystycznych. Nie należy się więc dziwić, że gdy rezultaty i ostateczne zdobycze wielkiego przesilenia na Zachodzie przywędrowały i do nas, to całe nasze młode pokolenie, ta jedyna jeszcze nie zmanierowana świeża warstwa z żarliwością uchwyciła się tych nowych haseł, wyzwalających wreszcie sztukę z opisów i literatury i przywracających jej godność artyzmu. Brak żywych tradycyj, zupełna nieudolność w rzemiośle artystycznem sprawiły, że zwrócono się przedewszystkiem do kierunków napozór dających najprędsze i najbardziej „indywidualne“ wyniki, a więc w pierwszej linji do kierunków wychodzących z zaprzeczenia dawnych tradycyj — inne, dla braku odpowiedniego przygotowania technicznego, zostały narazie dla artystycznego ogółu niedostępne.

Zato teorje dające możność rozczłonkowywania form i opierające swe konstrukcje na bardzo osobistych wyczuciach przez artystę równowagi mas, jakież dawały pole dla lwich poczynań naszych młodych artystów Zresztą, większa część tych kierunków pozostała dzięki sile przyzwyczajenia dobrym starym impresjonizmem, tylko á rebours, w odniesieniu nie do widzialnego, lecz do psychicznego świata. Kątki natury zostały zastąpione przez kątki psychik artystów, odtwarzane z takim samym zgubnym pośpiechem dla niezatracenia ich momentalnych odcieni, jak i w impresjonizmie. To, naco potrzeba było kilkudziesięciu lat wytężonej pracy na Zachodzie, zostało przerobione u nas z zawrotną szybkością, w charakterystycznym pośpiechu stawania się produkującymi samoistne dzieła talentami, bez okresu systematycznej nauki. W zasadzie ruch ten był bardzo pożądanym i w pewnej mierze kształcącym w nas zmysł czysto artystycznych wartości, jednak dzięki rozproszeniu wysiłków na bardzo indywidualistyczne manowce, podnieść poziomu rzemiosła malarskiego nie był w stanie. Pod względem wykonania technicznego, opracowania poszczególnych części obrazu, faktury, zrozumienia materjału, nowe te dzieła pod żadnym względem nie stały wyżej od cokolwiek dawniejszych. Sam fakt przewagi w nich pierwiastku abstrakcyjnego, w przeciwieństwie do t. zw. dawnego naturalizmu, jeszcze nie czynił z nich uczt dla wzroku, dzieł wytrawnego artyzmu. Brak gruntownych studjów, a co zatem idzie, ograniczoność form i środków wypowiadań się malarskich, powodowały w tej zawrotnej

drodze tworzenia „nowych“ form zbyt szybkie wpadanie w szablon, manierowanie się, monotonję i wyczerpanie.

Mimo to okres ten pozostawił niesłychanie ważne i dodatnie dla nas wyniki. Łamiąc ostatecznie w nas sankcję impresjonistycznego stosunku do świata, wyjaśnił i ugruntował ogólny nawrót do kompozycji, do syntezy. Umiejętność podporządkowywania zdobyczy analitycznych zadaniom kompozycyjnym obrazu, umiejętność, jaką w wysokim stopniu posiadali np. mistrze renesansu, stała się zadaniem dni naszych. Analiza wymagała bezpośredniego kontaktu artysty z odtwarzanym przedmiotem, opierała się przedewszystkiem na sile momentalnej wrażliwości wobec widzialnego. Synteza—mobilizuje cały zapas wiedzy i umiejętności artysty, gdyż powodowany tylko względami kompozycyjnemi, ściśle związanemi z charakterem zadania samego obrazu, artysta syntetyk posługuje się wspomnieniami, czerpanemi ze skarbnicy swej pamięci artystycznej, biorąc z niej to, co w danym wypadku jest mu potrzebne. Zadanie twórczego opanowania kształtów widzialnych i przetworzenia ich w formy artystyczne, ściśle odpowiadające architektonice obrazu i woli artysty, wybieranie i segregowanie wymagają wytężonego uczestnictwa wszystkich władz intelektualnych i uczuciowych, a nietylko smaku i temperamentu artysty. Swoboda wypowiedzeń twórczych koncepcyj artysty uwarunkowaną jest całkowicie przez swobodne operowanie wszystkiemi środkami artystycznego rzemiosła. Niedostateczność rezultatów przy zbyt pośpiesznem wytwarzaniu „syntez“ jaskrawo podkreśliła to znaczenie znawstwa materjału i techniki artystycznej w procesie twórczym.

Konieczność zwrotu do formalnego kanonu, jako podstawy wykształcenia artystycznego, zrozumianą została w całej pełni. Zwrot ten, szkodliwy tylko w wypadku martwo akademickiej bałwochwalczości i epigonizmu wobec form tradycyjnych, nadzwyczaj uzdrawatniająco podziałał na sztukę. Kanon taki daje podstawę w sprawdzaniu artystycznej nieudolności i fałszywości wewnętrznie nieusprawiedliwionych inowacyj. Pomaga do odrzucenia wszystkiego co chwilowe, czysto przypadkowe i napływowe, stawiając artystę w obliczu jego ostatecznych i najgłębszych celów. Kształci surowy smak, wymagania artystyczne, poczucie odpowiedzialności i ostrożną powściągliwość w posługiwaniu się wartościami staremi i nowemi, czyniąc zarazem artystę rzeczywiście wolnym w hierarchicznem ustosunkowywaniu twórczych wysiłków, dając mu możność czynienia celowych eksperymentów i dokładną świadomość jego dążnościom. Rozwija pozatem żywe poczucie ciągłości i wewnętrznego związku z pracą pokoleń

poprzednich. Daje jednem słowem doskonałą i jedyną podstawę dla świadomej, krytycznej twórczości.

Pomagając niezmiernie wprowadzaniu artystycznego ładu, segregowaniu i koordynowaniu burzliwych sił twórczych, sam przez się kanon, jak każda zresztą norma, jest martwym i bezpłodnym, chociaż zabezpiecza pewien ogólny, a często bardzo wysoki poziom kultury i umiejętności artystycznych. Dopiero z organicznego jakby zespolenia się kierowniczych zasad kanonu z siłami twórczemi może powstać dzieło sztuki. Zasady więc kanonu muszą być współrytmiczne, pokrewne organizacjom psychicznym artystów w ich stosunku do świata. W wypadku przeciwnym otrzymamy zawsze fałsz, a więc i mierność. Nieomylnym a błogosławionym instyktem powodowani artyści nasi wsparli się na kanonach, wypływających z dwóch wielkich źródeł naszej kultury: z niewyczerpanej skarbnicy tradycyj kultury łacińskiej, klasycznej, i sztuki ludowej.

Systematyczna i wytężona w tym kierunku praca już w wielu wypadkach zaczęła dawać świetne rezultaty. Prąd ten ogarnął nietylko malarstwo, grafikę, rzeźbę, architekturę lecz i rzemiosła artystyczne, świadcząc o żywiołowej sile i konieczności rozwojowej tego ruchu. Kontakt z przeszłością coraz bardziej się nawiązuje, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej wzmaga się poziom artystycznego rzemiosła, coraz bardziej się krystalizuje i wyjaśnia samo rozumienie zadania w szukaniu stylu, syntezy w interpretowaniu formy i konstruowaniu obrazu. Artyści, pionierzy tego ruchu, jak magnesy przyciągają do siebie szeregi uczniów, wdrażaniu których w reguły obowiązkowego kanonu nie stają tym razem na przeszkodzie ich osobiste temperamenty. Taką drogą tradycje narastają i wysiłek jednych służy szczeblem dla dalszej pracy następnych. Systematyczność i ciągłość w badaniu i przyswajaniu zdobyczy artystycznych tych dwóch wielkich ognisk naszej kultury, oraz oparcie się na nich dla dalszej własnej twórczości, przy wyzyskaniu wszystkiego co nam dała cennego sztuka współczesna, — służą rękojmią rzeczywistego odrodzenia naszej sztuki z okresu drobnej indywidualizacji i samouctwa i stawią nas wreszcie u progu południa naszej sztuki, u progu Grand Art.

PAWIA KRASA.

Janina Jankowska.

Nieraz całe epoki i pokolenia silą się wynaleźć słowo, któreby skrysztaliło ich tęsknoty. Jest to bełkot bezsilny, krążenie ślepego drapieżnika nad zdobyczą, przypominanie słowa, zapadłego na dno świadomości.

Rzeczą genjusza jest wymówić słowo.

Nowatorstwo nie zawsze jest tworzeniem nowych wartości. Częstokroć jedynie otworzeniem oczu na rzeczy, trwające obok nas od wieków — niepostrzeżone. Nadaniem słowa rzeczom nienazwanym.

I słowo staje się ziarnem, które rodzi lasy.

Odrodzeniem była dla średniowiecza kultura antyczna.

Kolumbem Tatr był w Polsce Witkiewicz. Żeglując do „stylu polskiego“, odkrył „styl zakopiański”. (Jeszcze w cudzysłowie).

Objawieniem dla grupy malarzy krakowskich była pawia krasa chłopa z pod Krakowa. Wł. Tetmajer, częściowo Wyspiański, Axentowicz, Alfred Wierusz-Kowalski, a za nimi tylu innych oślepionych, zaczarowanych „bajeczną kolorowością“.

Tęczowe przeczucie Polski ludowej: „Coś ma w sobie z Króla-Piasta, chłop potęgą jest i basta“.

Malarzy krakowskich zaczarowała „natura“, jakkolwiek wydawało się im, że malując baby w kwiecistych kieckach stwarzają — styl.

Z brzękadłami, świecidłami w tęczowej zawierusze wstąg przemknęło wesele krakowskie, zamiatając pawiem piórem malowane płótna wystaw.

... Znużyły już najlepiej malowane kiecki i pióra, jednakże nie ustało ciążenie do „stylu polskiego“, tęsknota do słowa, które jednak nie zostało wymówione.

To dopiero, co daje dziś Skoczylas lub Stryjeńska nie jest surowym chwytem krasy krakowskiej, ani poetycką etnografją, tylko przetrawieniem w ogniu własnej duszy i współczesnej techniki tradycji zapomnianej.

To już potrąca o styl!

Etnografja patrjotyczna przeniosła się z obrazów do przemysłu artystycznego. Propaganda „Krakowskiej Sztuki Stosowanej“ została nagle zastosowana, może trochę opacznie, do masowej i detalicznej produkcji. Rozwój przemysłu zdobniczego, który powstał u nas w niespełna 2 lata nie jest jeszcze, niestety, wydarzeniem artystycznem. Jednakże należy się liczyć z tym bądź co bądź wielkim faktem kulturalnym. Powstała nowa gałąź przemysłu i handlu, zależna całkowicie od wzorów krajowych i roszcząca pretensje artystyczne.

Na wytworzenie mody na „sztukę ludową“ złożył się splot przyczyn łatwo namacalnych. Wolna Polska musi mieć swój odpowiednik, pewną reprezentację artystyczną, odrębną, narodową, dla celów propagandy.

Przygotowane od lat kilkunastu hasła trzeba wprząc do handlu, przemysłu i propagandy politycznej. Oczywiste.

Pozatem nie należy zapomnieć o nowym odkryciu XX wieku: Europa odkryła Polskę!

Agenci zagraniczni o wyżlim nosie poczuli prądy unoszące się w powietrzu. Wystawy polskiego przemysłu ludowego zagranicą, zorganizowane przez nich, cieszyły się niebywałem powodzeniem.

Po modzie na sztukę murzyńską, przyszła moda na polszczyznę.

Zainteresowanie się cudzoziemców zdobnictwem polskiem, poparte brzękiem franka i dolara (konjunktury wywozowe) stwarza u nas fabryki, wytwórnie, hurtownie i chałupnictwo: „przemysł artystyczny“.

Nie łudźmy się: polska moda jest tylko modą, przelotnym epizodem powojennym dla Europy. Lecz dla nas jest ona wydarzeniem i początkiem — — (czego? przyszłość pokaże).

Poza płaskim interesem ekonomicznym i politycznym są jeszcze inne przyczyny, które tłumaczą łatwe zwycięstwa Sztuki Ludowej.

Znużona rozgardjaszem kubizmów i futuryzmów, oraz kalejdoskopicznem ścieraniem się indywidualizmów, Europa po dawnemu tęskni do stylu. Wraca ciągle do ostatnich kręgów kultury estetycznej 19-go wieku, który w pogoni za stylami wieków ubiegłych zaprzepaścił swój własny styl.

Kając się w niemocy twórczej, zanurza się w odżywczych zdrojach prymitywu, szukając leku i cudu... Romantyzm, archaizm i Rousseau pokutują w powrotnych apoteozach prymitywu — człowieka natury.

Czy będzie to egotyzm wschodni, czy egipski, polski, rosyjski, czy afrykański — jednako zdobędzie oczy i zachwyt Europy.

Czy jednak w tej chwili nam chodzi o prymitywność sztuki ludowej? Na tej strunie grało już wielu.

Stylizacje prymitywów włoskich i ludowych przeżyły się, jako maniera estetyczna.

Jest w sztuce ludowej coś jeszcze, co niepokoi, jako antyteza twórczości dzisiejszej, co nie jest jeszcze wyzyskane i zrozumiane aż do jądra.

To coś jest zaczątkiem i istotą stylu, do którego tęskni epoka indywidualizmu.

Sztuka ludowa, zarówno zdobnictwo, jak epos-bajka i pieśń, jest zbiorem anonimów. Nonsensem byłoby twierdzenie, że nie było w niej talentów i samorodnych indywidualności. Nawet dzisiaj mamy tego przykłady. Jednakże twórczość ich jest tak nierozerwalnie spojona z tradycją, że w większości wypadków jest niemożliwem odróżnić twórców, syna od ojca, mistrza od ucznia, jak niepodobna odnaleźć autorów bajki i pieśni ludowej, którą tworzą wieki. Jak bajkę i pieśń, tak i wzór przetwarzały i urozmaicały pokolenia.

Twórczość ludowa obraca się dookoła niepisanego kanonu, który się staje dziedzicznym, jak kształt liści i kwiatu. Tak przechowały się wzory, w których można odczytać religijne runy. Tak przetrwało dziwne podobieństwo w zdobnictwie ludów pokrewnych rasą, czy sąsiedztwem.

Bezsprzecznie zmienia się wzór, wzbogaca i odchyla od odwiecznego kanonu. Wchłania wpływy kultur rozwijających się u góry. Tak np. na malowanych skrzyniach krakowskich znajdujemy wazony renesansowe, w kilimach podkarpackich (pokuckich) — wzory wschodnie, w pasach słuckich zlane motywy perskie i polskie. Odchylenia te jednak zasymilowane są dziwnie i swoiście, bo przetrawione są przez całe pokolenia.

Ani na chwilę nie urywa się spoista nić ciągłości.

Ciągłość tradycji i twórczość zbiorowa oto są cechy zasadnicze sztuki ludowej, które ją zbliżają do stylu. Może tu właśnie tkwi jej siła, która przyciąga indywidualistów, stylu poszukujących.

Zbiorowość i tradycja — jako antyteza rozpasania indywidualizmu.

A może jako echo ostatnich haseł społecznych?



Fot. J. Worobjew.

L. Sleńdziński.
Szkic do kompozycji.
(rysunek sangwiną)

L. Slendzinski.
Esquisse pour une composition.
(sanguine)



Fot. J. Worobjew.

L. Sleńdziński.
Studjum portretowe.
(rysunek sangwiną)

L Slendzinski.
Etude de portrait.
(sanguine)

ŻYWOTNOŚĆ INWENCJI W ARCHITEKTURZE WILNA.

Juljusz Kłos.

(DOKOŃCZENIE).

Drugim, równie ciężkim jak poprzedni, zarzutem, który historja sztuki dziełom twórczości wileńskiej stawiała,— było ich piękno rzekomo cudzoziemskie, wyciśnięte przez ich twórców, z dalekich krajów sprowadzanych. — Zresztą pod tym względem sztuka wileńska była w położeniu nie lepszem niż inne dzielnice Polski, — zwłaszcza zaś Kraków, jako siedziba dworu królewskiego, stanowiącego magnes dla przedsiębiorczych a niespokojnych duchów z całej niemal Europy. — Istotnie, w kronikach sztuki polskiej roi się od nazwisk włoskich, niemieckich, francuskich, holenderskich i różnych innych artystów, pracujących dla królów i magnatów polskich. — Fakt ten podkreślany był aż nazbyt często i skrupulatnie przez krakowskich historyków sztuki, kształconych, mówiąc nawiasem, pod kierunkiem uczonych niemieckich i poczęści francuskich, — z czego wysnuwano wnioski, opierane raczej na wrażeniu niż na statystyce faktów, — że wogóle sztukę w Polsce tworzyli wyłącznie cudzoziemcy: w średniowieczu Niemcy, — w epoce odrodzenia i baroku Włosi, — po nich Francuzi, Sasi i t. d.— Wreszcie „kropkę nad i" w tem zagadnieniu postawił wykwintny esteta międzynarodowy, Juljan Klaczko, odmawiając wogóle Polakom jakichkolwiek zdolności twórczych w dziedzinie sztuk plastycznych, — a ograniczając inwencję rasy polskiej wyłącznie do literatury, jako do „słowa", będącego jakoby pierwiastkiem nazwy rasy „słowiańskiej"! Ta sama prostracja poczucia własnej wartości spowodowała, iż uczeni nasi nie ośmielili się nazwać np. gotyku polskiego — „polskim" (analogicznie do gotyku francuskiego, niemieckiego, angielskiego, włoskiego i t. p.) — lecz wysilali się na prześcigające się swą absurdalnością definicje „stylu wiślano - bałtyckiego", „nadwiślańskiego" ba, nawet „krzyżackiego", — byle tylko nie polskiego.

W tej maniackiej adoracji wszystkiego, co obce, przeoczono doszczętnie, że prócz artystów cudzoziemskich, głośnych z racji ich egzotycznego pochodzenia i zaszczytnych stanowisk na dworze królewskim, pracowali

na rozległych obszarach Rzeczypospolitej znacznie od tamtych liczniejsi, a często niemniej utalentowani artyści polscy, których dzieła, przeważnie bezimienne, stanowią rdzeń sztuki polskiej; nazwiska tych ludzi natomiast, za ich życia nawet mniej błyskotliwe, wieki późniejsze pokryły pyłem zapomnienia; a jednak skrzętny badacz wykazuje ich takie mnóstwo, że obala to całkowicie teorję o wyłącznem panowaniu cudzoziemców w sztuce polskiej. — Nie mówiąc już o czasach późniejszych, — znajdziemy w średniowieczu (wiek XIV i XV) i w epoce odrodzenia cały szereg niewątpliwie polskich nazwisk, wyłuskanych z przeróżnych aktów archiwalnych (Stanisław Łoza: „Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących“ Warszawa, 1917), z których takie, jak *Gabrjel Słoński* i *Jan Michałowicz z Urzędowa* znane są i szerszej publiczności.

Jednak sama statystyka nazwisk artystów nie decyduje jeszcze o charakterze sztuki przez tych artystów tworzonej. Uwzględnić należy czynnik bodaj najważniejszy, ów *„genius loci"*, działający bezpośrednio na wyobraźnię i inwencję artystów. — On to zapładnia ich twórczość w kierunku bezwiednego może, lecz mimo to ścisłego uwydatnienia tendencyj i zamiłowań miejscowych, dyktowanych przemożną wolą fundatorów budowli. — Przekonywującym przykładem takiej asymilacji artystycznej do warunków zgoła odmiennych, a zasadniczo rozbieżnych jest działalność architektów włoskich z czasów odrodzenia, emigrujących do różnych krajów. — Architekci owi, współpracownicy i uczniowie takich mistrzów, jak Galeazzo Alessi, Vignola, Michał Anioł, Palladio i inni, — wyszkoleni w tradycji poprawnego renesansu włoskiego, rozpraszają się po świecie i, zależnie od środowisk, w których im tworzyć wypada, — dają dzieła tak zasadniczo różne duchem i charakterem, że nieraz trudno dopatrzeć się ich pochodzenia wspólnego. — Przybyli do Francji: *del'Orme, Pietro Lesco, Domenico Boccardo* — tworzą renesans francuski, na pierwszy rzut oka różniący się od włoskiego, — w Polsce: *Francesco Lori, Berecci, Padovano* i tylu, tylu innych wznoszą nie dający się porównać z niczem dziedziniec Zamku Wawelskiego, ozdabiają zamki, ratusze i Sukiennice nieznanemi we Włoszech fantastycznemi „attykami polskiemi“, — a ich koledzy, którzy do Moskwy zawędrowali, jak *Alexisio* i *Ridolfo Fioravanti*, budują cerkwie, nie zdradzające w niczem prawie ducha renesansu, lecz będące dalszem a konsekwentnie rozwijącem się ogniwem typu cerkwi bizantyjskiej! Objaw ten, który zresztą posiada swe analogje we wszystkich okresach sztuki, dowodzi niezbicie, jak nie-

znaczną odgrywa rolę w dziejach sztuki istotnej narodowość artysty, — a jak dominującym jest ów „genius loci“. To też z całą stanowczością stwierdzić można, że żywotność i odrębność sztuki polskiej wogóle, a zwłaszcza architektury, jako najbardziej zależnej od wymagań życiowych i współpracy całych rzesz wykonawców miejscowych, bynajmniej nie ucierpiała wskutek napływu sił obcych, lecz dzięki nim wytworzyła tylko tę ścisłą łączność i pokrewieństwo sztuki naszej z zachodnio-europejską na podłożu wspólnej kultury łacińskiej, która daje nam prawo obywatelstwa w rodzinie narodów kulturalnych.

Twierdzenie powyższe odnośnie do całokształtu sztuki polskiej w różnych jej epokach, — w zastosowaniu do architektury wileńskiej zyskuje tembardziej na sile przekonywującej, — im wyraźniej uwydatnia się w dziełach różnych autorów i odmiennych epok pewien wszystkim im wspólny, specyficznie wileński charakter, — rzecby można, *ton zasadniczy*, który stapia wszystkie te olśniewające swą pomysłowością wysiłki twórczości w jednolitą, harmonijną i konsekwentnie rozwijającą się przez wieki melodję duszy wileńskiej. — Gdy stajemy w kaplicy św. Kazimierza oczarowani jej majestatem, lub zwisamy oszołomionemi z zachwytu oczami na przedziwnych ornamentacjach stiukowych w kościele św. Piotra i Pawła na Antokolu, — to przemawia do nas wtedy nie indywidualność Danckersa de Ry, Holendra, lub Perettiego i Galli'ego, Włochów, — lecz ów nieodparcie fascynujący nastrój życia polskiego danej epoki, jakie kipiało wonczas w Wilnie i tylko w Wilnie do takiego napięcia dojść mogło. — Artyści byli tu nie tylko angażowani, ale przedewszystkiem inspirowani przez możnych fundatorów, — dokładali starań, by ich intencje odgadnąć i przyodziać w kształt plastyczny, nawiązując swe utwory, zgodnie z kategorycznem wymaganiem w sztuce podporządkowania poszczególnego dzieła otaczającej je całości, do istniejących już na miejscu dzieł sztuki, — dzięki czemu osiągali prawie zawsze tę harmonijność i naturalność efektu, jaką zatracili prawie zupełnie artyści nowocześni. —

Dla charakterystyki sztuki wileńskiej kwestja cudzoziemskiego pochodzenia artystów jest więc sprawą całkiem podrzędną, — a zresztą, nawet z krańcowo ortodoksyjnego punktu widzenia, — zapominać nie należy, że w Wilnie pracowały całe zastępy artystów bezsprzecznie polskich, jak choćby owi sprowadzani za Zygmunta Augusta dla ozdobienia Zamku Dolnego: *Marcin Ostrowski, Wojciech Chełmiński* z Inowrocławia, *Stanisław Ratka* z Poznania, — jak owi: *Jan Skiedel,* przebudowywujący

Katedrę w 1498 r., lub *Jan Skołda,* wznoszący mury obronne Wilna, — *Jan Zaor* z Krakowa, autor kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu, i wielu innych, których nazwiska spoczywają w niezbadanych jeszcze i niewyzyskanych aktach archiwalnych Wilna.

* * *

Uwagi wypowiedziane dotychczas były niejako żmudną acz konieczną pracą odwalania kamieni zagradzających drogę ku szczytowi, skąd ogarnąć można całość prawdziwej panoramy Wilna w przestrzeni i kolejności wieków i poznać jego właściwe oblicze architektoniczne.

Oblicze to, poryte bliznami wojen i pożarów, zeszpecone barbarzyństwem najeźdców, umorusane niechlujstwem czasów najnowszych, posiada mimo wszystkie te klęski tyle swoistego wyrazu, jak bodaj żadne inne, z wyjątkiem prastarego Krakowa, miasto polskie.

Sprobujmy ten wyraz pochwycić i zdefinjować z punktu widzenia artystycznego, — ustalić jego cechy typowe, zasadnicze.

Wilno, jako powołany do nowego życia na wielkiej arenie dziejów gród Jagielloński, zaczyna się budować z cegły w w. XV, — w czasie panowania gotyku. Pozostałe z tego okresu dzieła najcelniejsze i najmniej w czasach późniejszych przekształcone, to kościoły: Franciszkanów, św. Mikołaja, Bernardynów i św. Anny. — Zamek Górny i związany z nim kościół św. Marcina legł, niestety, w gruzach, które nie dają wyobrażenia o pierwotnym wyglądzie tych monumentalnych poczynań; zaś kościół św. Jana, Katedra i cały szereg innych kościołów w tym czasie wzniesionych zatraciły wskutek późniejszych przeróbek swój charakter. Lecz wymienione wyżej cztery pomniki gotyku wileńskiego zawierają w swem zestawieniu grupę dla Wilna typową.

(d. c. n.).



Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.
Zaułek Św. Kazimierza w Wilnie.
(tempera i gwasz).

B. Jamontt.
Rue de S-t. Casimir à Vilno.
(tempera et gouache).

bibl. Jag.



Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.

Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie.

(tempera i gwasz).

B. Jamontt.

Des quartiers juifs à Vilno.

(tempera et gouache)

WYSŁANIE SMOKOWSKIEGO DO AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W PETERSBURGU.

(Materjały archiwalne do historji sztuki).

Wacław Studnicki.

W archiwum Państwowem w Wilnie w dziale byłego archiwum wileńskiego Okręgu Naukowego w aktach r. 1822 został znaleziony fascykuł p. t. „Wysłanie Kandydata Smokowskiego do Akademji Sztuk Pięknych w St. Petersburgu dla udoskonalenia się w rysunku i malarstwie" (sygnatura dawna: Przedział IX № 147 cb. 86/685). Fascykuł ten formatu arkuszowego (fol.) składa się z ośmiu kart zapisanych.

Karta 1-a zawiera pismo Rady Uniwersytetu Wileńskiego № 4334 z dnia 29 października [1]) 1822 r. do ks. Czartoryskiego „Kuratora Wydziału Naukowego Wileńskiego" podpisane przez Tomasza Życkiego — dziekana Oddziału Nauk fizycznych i Matematycznych i Norberta Jurgiewicza — Sekretarza (Rady Uniwersytetu).

W piśmie powyższem „odebr. 5/17 Listopada 1822 r. w Puławach" znajdujemy raport treści następującej.

„Na posiedzeniu Rady dnia 1 teraźniejszego października [1]) czytany był wypis z *Protokułu Posiedzeń Rządu Uniwersytetu* [2]) pod dniem 26-go września przeszłego z wyrażeniem, że *Oddział Literatury i Sztuk Wyzwolonych* [2]) z powodu zapytania Rządu, czyby nie wypadało *ucznia Seminarjum Nauczycielskiego* [2]) Wincentego Smokowskiego, Kandydata sztuk, który od roku 1816 przykłada się do rysunków i malarstwa, wysłać na czas pewny do Petersburga dla doskonalenia się w rysunkach.

Po wysłuchaniu *opinji prof. Rustema,* [2]) jednomyślnie uznał, że lubo Smokowski mógłby jeszcze wiele korzystać, zostając przez rok teraźniejszy przy Uniwersytecie, jednak byłoby rzeczą przyzwoitą, aby wspomniany uczeń w teraźniejszym roku był posłanym do Akademji Sztuk w Peters-

[1]) Daty, o ile niema ściślejszej wskazówki i są podane pojedyńczo, należy uważać za daty według starego stylu.

[2]) Podkreślenia nasze.

burgu dla uczynienia przez ciąg dwóch lat znaczniejszego postępku w swoim przedmiocie z przeznaczeniem mu rub. srebr. 300 na utrzymanie się roczne.

Takowe zdanie Oddziału Rząd Uniwersytetu do decyzji Rady przedstawia.

Rada Uniwersytetu opinję oddziału Literatury i sztuk wyzwolonych przyjęła... [2]) co do zdania W. X. Mości i *potwierdzenie* przedstawia.

W odpowiedzi na powyższe pismo ks. Czartoryski *tegoż* [2]) dnia otrzymania (7/19 Listopada) oświadcza (za № 759) iż *zezwala* [2]) „na wysłanie jego (Smokowskiego) dla doskonalenia się w rysunku i malarstwie", ale nie widzi potrzeby zakreślać teraz czasu przez który J. P. Smokowski ma zostawać w Petersburgu, bo to zależeć będzie od jego dalszego postępu i aplikacji".

Kurator żąda, aby Rada Uniwersytetu włożyła na kandydata obowiązek:

„1) O wszystkich swoich zatrudnieniach przysyłać do właściwego dziekana szczegółowe co kwartał raporta.

2) Aby koniecznie usiłował zasłużyć i otrzymać premium, jakie Akademja zwykła celującym uczniom swoim rozdawać.

3) Aby po skończonym roku złożył Uniwersytetowi od nowych przełożonych i profesorów o sobie świadectwa".

Książe Kurator komunikuje w dalszym ciągu swej odpowiedzi: „Przyłączam przy niniejszym list odemnie [3]) do księcia ministra Golicyna o wyprawieniu J. P. Smokowskiego do Petersburga i z prośbą aby mu była, jeśli można wyznaczona stancja w Akademji; list ten osobiście złożyć powinien J. O. księciu ministrowi (Oświaty)".

W końcu ks. Kurator dodaje w swojej odpowiedzi Radzie Uniwersytetu, że „wysłanie p. Smokowskiego *wtenczas dopiero uskutecznić się powinno, gdy dziekan* [2]) fakultetu właściwego i *prefekt* seminarjum nauczycielskiego *zaświadczą* [2]), że konduita jego (kandydata) była zawsze moralną i nienaganną — w przeciwnym razie Rada Uniwersytetu zrobi mi nowe o tem przedstawienie i wyjazd J. P. Smokowskiego wstrzyma".

Jest to warunek ogólny: „aby we wszystkich tego rodzaju przedstawieniach, gdzie jest mowa o jakiejkolwiek bądź nominacji, Rada wyrażała zawsze swoje zdanie o tym arcyważnym punkcie, jaka jest moralność i konduita przedstawiającego się".

---

[3]) Odpis tego listu znajduje się w aktach tego samego fascykulu na karcie 6-ej.

Opinje o moralności i prowadzeniu się Smokowskiego dają dziekan Oddziału Literatury i Sztuk Pięknych G. E. Groddek i prefekt Seminarjum Nauczycielskiego prof. M. P. Poliński (na karcie 4-ej i 5-ej).

Dziekan zaświadcza dn. 17 listopada 1822 r., na skutek poruczenia Rządu Uniwersytetu z dnia 14 listopada b. r., „że J. P. Wincenty Smokowski przez cały czas zostawania przy Uniwersytecie zachował się moralnie i przykładnie, i na żadną naganę nie zasłużył, co też profesorowie oddziału zgodnie potwierdzają zdania“. Prof. Poliński również na zapytania z dnia 14 listopada odpowiada 17 tegoż miesiąca: „iż J. P. Smokowski przez lat pięć zostawania w Seminarjum Nauczycielskiem prowadził siebie obyczajnie i regularnie we wszystkiem.

„O należytem jego prowadzeniu się do d. 1 stycznia r. 1821 miałem sobie udzieloną wiadomość od J. P. Profesora Jundziłła pełniącego wówczas obowiązek prefekta Seminarjum Nauczycielskiego, a od 1-go stycznia r. 1821 aż dotąd ja sam byłem świadkiem jego regularnego postępowania“.

Na karcie trzeciej wymienionego fascykułu znajduje się list zastępcy rektora Uniwersytetu profesora matematyki Józefa Twardowskiego datowany dnia 17 grudnia (№ 5095) do księcia Kuratora z adnotacją otrzymania w Puławach dn. 24 grudnia.

W imieniu Rady Uniwersytetu zastępca Rektora komunikuje, że warunek zaświadczenia ze strony odpowiedniego dziekana i prefekta seminarjum Nauczycielskiego o dobrej konduicie kandydata został spełniony, wreszcie, że „uczeń Seminarjum Nauczycielskiego Wincenty Smokowski, szósty rok przykładający się do Rysunków i Malarstwa“.... „podał do Rady Uniwersytetu prośbę pod d. 26 listopada żądając, aby wysłanie jego do końca roku szkolnego było odłożone, z powodu, że pozostaje mu jeszcze przysposobić się do pożytecznego korzystania z nauk w pomienionej Akademji (Petersburskiej).

„Rada Uniwersytetu na posiedzeniu nadzwyczajnem dn. 15 grudnia teraz, uważając, że p. Smokowski więcej daleko odnieść musi pożytku w Akademji Petersburskiej sztuk, ile *opatrzonej w potrzebne do przedmiotu malarstwa pomoce, na których mu w Wilnie* **zbywa**, [2]) postanowiła większością otwartych głosów, 10 przeciwko 3, zalecić p. Smokowskiemu, aby się niezwłocznie udał do Petersburga dla doskonalenia się w Akademji Sztuk w przedmiocie rysunków i malarstwa, stosownie do instrukcji mu danej — o czem Waszej X. Msci Rada Uniwersytetu donosi“.

O studjach Smokowskiego w Petersburgu komunikuje na karcie 7-ej księciu Kuratorowi w imieniu Rady Uniwersytetu Wileńskiego rektor Józef Twardowski dn. 27 stycznia 1824 r. (za № 470) co następuje.

„Na przedstawieniu oddziału Literatury i sztuk wyzwolonych przed dniem 25 listopada r. z. 1823, że kandydat sztuk Wincenty Smokowski, posłany do Akademji Sztuk Petersburskiej dla doskonalenia się w rysunku i malarstwie, w raporcie swoim z d. 26 października tegoż roku doniósł, iż *„kopję obrazu Rubensa“ „La charité romaine“* [2]) i znajdującego się w Ermitażu *ukończył* i *rozpocząć ma* wkrótce za radą Prezydenta Akademji Sztuk J. W. Olenina (który szczególniejszemi zaszczyca go względami) *malować z własnej kompozycji* [2]), do jakowej roboty bez wydatków przystąpić nie może, a wyznaczone mu na utrzymanie się roczne rubli srebr. 300 ledwo na życie wystarczają Oddział przeto ze względu na pilność p. Smokowskiego, ochotę i korzystny postęp jego zatrudnień przełożył Radzie potrzebę dodania mu na wydatki w jego pracy do rubli sr. 300, jakie mu na rok przeznaczone *jeszcze rubli sr. 100* z sumy na wojaże, na co Rada Uniwersytetu na posiedzeniu dnia 1 grudnia r. z. jednomyślnie się zgodziła i do zdania Waszej Książęcej Mości i potwierdzenia ma honor przedstawić“.

Na karcie 8-ej i ostatniej opisywanego fascykułu znajduje się datowana dn. 19 lutego 1824 r. w Puławach kopja odpowiedzi ks. Czartoryskiego zezwalająca na dodatkowe asygnowanie 100 rb. dla Smokowskiego.

Z DZIEJÓW KULTURY TEATRALNEJ NA LITWIE.

Henryk Cepnik.

Zapewne nierychło jeszcze doczekamy się szczegółowej, wszechstronnie i wyczerpująco opracowanej historji teatru w Polsce, skoro brak nam dotychczas podstawowych w tej dziedzinie monografij, wśród nich tak ważnej, jak monografji poświęconej dziejom sceny warszawskiej, a więc tej sceny, która była macierzą innych scen polskich. Ale gdy zdobędziemy się nareszcie na dzieło, odtwarzające rozwój teatru w Polsce, niewątpliwie do najciekawszych w niem rozdziałów należeć będą te, w których będzie mowa o teatrze polskim na Litwie. To fakt bowiem niezaprzeczony, tylko niedość silnie zazwyczaj podkreślany, że była to w swoim czasie bodaj że najruchliwsza i najwięcej pod względem teatralnym ożywiona dzielnica na ziemiach polskich. W żadnej innej nie miała sztuka sceniczna tylu możnych mecenasów i protektorów, jak właśnie tutaj; w żadnej innej zamiłowanie do widowisk teatralnych nie objawiło się taką obfitością teatrów i przedstawień wszelkiego rodzaju, jak na Litwie. Należało tu ongiś poprostu do dobrego tonu zajmować się teatrem, a przedewszystkiem mieć własny teatr. To też magnaterja i bogate obywatelstwo prześcigały się wzajemnie w protegowaniu muzy scenicznej, naśladując zresztą w tym względzie zagranicę, szczególnie nadającą u nas ton podówczas Francję, gdzie teatry na dworze królewskim i dworach wielkopańskich oddawna wielką cieszyły się wziętością, w wieku 18-tym zaś, na który właśnie przypada rozkwit teatrów prywatnych na Litwie, przeżywały najświetniejszy okres swego rozwoju.

Czem były takie teatry, o tem opowiada barwnie i zajmująco Leon Claretie w „Histoire des théâtres de société", akcentując już w samym tytule ich towarzyski charakter. Był to bowiem dosłownie teatr - salon z uprzywilejowanymi zarówno widzami, jak i aktorami, gdyż jednych i drugich dostarczały wyłącznie najwyższe sfery towarzyskie: dwór i arystokracja. Aktorzy zawodowi uczestniczyli w tych teatrach jedynie jako instruktorzy i reżyserowie, występowali zaś na scenie tylko wysokourodzeni amatorowie, rozmaici książęta i hrabiowie, księżny i hrabiny, a nawet

sami monarchowie Francji. Ludwik XIV naprzykład często popisywał się na scenie i nietylko grał w takich przedstawieniach amatorskich, występując nawet w rolach kobiecych: nimf i bogiń, lecz także śpiewał i tańczył. Królowa Marja Antonina była również zapaloną amatorką i występowała bardzo często w swym teatrzyku w Trianon, którego była duszą i filarem, i w którym kreowała między innemi rolę Rozyny w „Cyruliku Sewilskim", ostatnią w życiu. Za przykładem monarchów i monarchiń bawiło się w teatr całe ich otoczenie, tak, że nie było pałacu, w którym nie uprawianoby tej rozrywki, nie było zebrania towarzyskiego, które obyłoby się bez przedstawienia amatorskiego. Zamiłowanie do teatru zmieniło się z biegiem czasu w formalną manję teatralną, która ogarnęła także resztę społeczeństwa, wtargnęła nawet do klasztorów, aż dopiero straszliwa burza rewolucyjna przerwała ten flirt z Melpomeną. Nie na długo jednak, gdyż po ustaleniu się nowych stosunków odżyły dawne tradycje teatru amatorskiego wśród nowych władców Francji. Miała więc własny teatrzyk w St.-Cloud cesarzowa Józefina, na scenie zaś teatru amatorskiego w Malmaison rej wodziła królowa Hortensja, mając przy sobie jako nauczyciela starego aktora Dugazon'a, który dawniej był nauczycielem Marji Antoniny; mieli takie własne teatrzyki inni przedstawiciele nowej Francji, w liczbie ich Murat. Zmieniły się więc jedynie czasy i stosunki — rzecz sama w dawnej zachowała się postaci.

W Polsce, jak wiadomo, kopjowano chętnie i gorliwie wszystko, co nosiło na sobie stempel mody francuskiej, albo, wyrażając się ściślej: mody paryskiej. Więc i zwyczaj urządzania przedstawień w sferach arystokratycznych, na wzór urządzanych we Francji, przyjął się u nas bardzo łatwo i szybko. Arystokracja polska na Litwie nietylko nie stanowiła wyjątku w tym względzie, ale świetnością wystąpień na tem polu przyćmiewała często inne dzielnice polskie. O jednem z takich przedstawień zachowała się ciekawa relacja współczesnego świadka w rzadkiej dziś bardzo publikacji z r. 1776 p. t. „Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau, die polnischen Schaubühnen betreffend". Z relacji tej (najwidoczniej nieznanej M. Rulikowskiemu, gdyż nie wspomina o niej zupełnie w swym „Teatrze polskim na Litwie") dowiadujemy się, że d. 28 lutego r. 1775 odbyło się w Wilnie, w rezydencji jenerała Rzewuskiego, na wspaniale urządzonej scenie, przedstawienie komedji francuskiej, w którem wystąpiły: jenerałowa Rzewuska, dwie księżniczki Radziwiłłówny, księżna Ogińska i jeszcze kilka osób z arystokracji miejscowej. Przedstawienie wypadło tak świetnie, że wywołało ogólny zachwyt,

a nawet stało się tematem kilku entuzjastycznych wierszyków ulotnych, z których jeden brzmi tak:

Niechaj dawny Menander lub Terency powie,
Jeśli byli widziani tacy aktorowie,
Jacy dziś w Wilnie grają? Przyznaj, Molierze?
Czyż wileńskie teatrum prymu ci nie bierze?
Dwie księżniczki, Ogińska — powiem ze szczerości:
Trzy są greckie Gracyje, litewskie piękności.
Niech i twój, Plaucie, Rycerz z sceny ustępuje:
Lepiej Generał Rzewuski na niej figuruje.

Nie stolica Litwy jednak reprezentowała początkowo kulturę teatralną kraju. Reprezentowały ją istniejące mniej więcej od połowy 18-tego stulecia w rozmaitych stronach Litwy teatry prywatne na dworach magnackich. A było ich sporo. Sami Radziwiłłowie utrzymywali w rezydencjach swoich na Litwie ni mniej ni więcej jak cztery teatry, a to w Białej Radziwiłłowskiej, Nieświeżu, Ołyce i Słucku, z których trzy, w tej liczbie słynny teatr nieświeski, ufundował książę „Panie Rybeńku", wojewoda wileński i hetman w. litewski. Sapiehowie mieli własne teatry w Rożanie i Dereczynie, Ogińscy w Słonimie i Siedlcach, podskarbi litewski Tyzenhauz był twórcą teatru w Grodnie, hetmanowi Branickiemu zaś zawdzięczał swe powstanie teatr w Białymstoku, jeden z najwspanialszych teatrów prywatnych w Polsce. Możnych panów naśladowały w tem ich amatorstwie teatralnem bogate domy obywatelskie, dzięki czemu miała Litwa zawsze teatrów i widowisk scenicznych poddostatkiem, stosunkowo nawet więcej, niż inne ziemie polskie razem wzięte. A były to teatry naprawdę nietuzinkowe, które nietylko reprezentowały godnie kulturę teatralną na Litwie, ale umiały także w wielu wypadkach dobrze się zasłużyć sprawom kultury i sztuki ogólnopolskiej.

Dotyczy to głównie i przedewszystkiem teatru Radziwiłłowskiego w Nieświeżu, tego teatru, który w osobie księżny Franciszki Urszuli, małżonki twórcy tej sceny, wychował pierwszą polską autorkę dramatyczną i pierwszą polską tłumaczkę Moliera, a w ułożonej przez wojewodę wileńskiego Macieja Radziwiłła w r. 1785 operze „Agatka" (z muzyką nadwornego kapelmistrza nieświeskiego Hollanda) wydał na świat pierwszą polską operę ludową, stanowiącą — jak to stwierdza jeden z dzisiejszych historyków muzyki polskiej — „pierwsze ogniwo łańcucha, które przez „Krakowiaków i Górali" (Bogusławskiego i Elsnera), „Halkę" (Moniusz-

niuszki), „Janka" (Żeleńskiego), „Manru" (Paderewskiego) ciągnie się nieprzerwanie do naszych czasów". Godny zanotowania jest dalej fakt, że na scenie nieświeskiej debiutował ze swemi tragedjami: „Żółkiewskim" i „Władysławem pod Warną", pierwszemi wogóle (obok „Epaminondasa" Konarskiego) próbami tragedji pseudoklasycznej w literaturze polskiej, hetman brodaty Wacław Rzewuski. Warto wreszcie zanotować jeszcze jeden szczegół z dziejów sceny nieświeskiej. Oto, gdy wszędzie prawie wznoszono wedle jednego wspólnego szablonu barokowe budynki teatralne, tutaj, w zapadłych borach Litwy, a na długo przed zbudowaniem teatru w Łazienkach, odważono się na zerwanie z niewolnictwem szablonu i zbudowano „theatrum" w kształcie portyku obiegającego prostokąt, niby greckie gymnasium, w którem na tle kolumn rozgrywała się akcja sceniczna.

A teatr w Słonimie! Był to jeden z najświetniejszych teatrów dworskich w Polsce, a zawdzięczał swój rozgłos wysokiemu poziomowi artystycznemu, na jakim go postawił jego twórca, książę Michał Kleofas Ogiński, autor słynnych polonezów i wielu innych kompozycyj, w ich liczbie opery „Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire". Wystawiano tu przeważnie opery, a uprawiano również poważny repertuar dramatyczny, wystawiając utwory tej miary, jak „Alzyra" Woltera, którą dla teatru słonimskiego przetłumaczył marszałek księcia Ignacy Lachnicki. Przedewszystkiem jednak chodziło księciu o kultywowanie muzyki. W tym celu utrzymywał doborową operę włoską, doskonałą orkiestrę i wykształcony z dzieci wieśniaczych balet, który następnie popisywał się w Warszawie.

Taki sam balet utworzył dla swego teatru w Grodnie Antoni Tyzenhauz, a wiemy również o istnieniu takiego baletu w teatrze kanclerza litewskiego Aleksandra Sapiehy w Rożanie, gdzie dziatwę z pod słomianej strzechy uczono także śpiewu i z jej udziałem wystawiono operetę J. J. Rousseau „Le Devin du village". W ten sposób idea szkoły dramatyczno-muzycznej narodziła się w Polsce właściwie na Litwie i tu po raz pierwszy w czyn została wprowadzona, na długo przed otwarciem pierwszej publicznej szkoły dramatycznej przez Bogusławskiego w Warszawie w r. 1811.

Tak samo uznany dziś ogólnie, chociaż nie we wszystkich jeszcze teatrach polskich respektowany postulat, że w pracach teatru, pojmującego należycie swe obowiązki i zadania artystyczne, nieodzownie koniecznym jest współudział artystów-malarzy, został już przeszło półtora wieku temu zrealizowany na Litwie, gdyż każdy z istniejących tu teatrów miał własnego malarza-dekoratora. W Nieświeżu, za czasów księcia „Panie



B. Jamontt.
Fragment kościoła
Św. Stefana w Wilnie.
(tempera i gwasz)

Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.
Fragment de l'église
Saint-Etiénne á Vilno.
(tempera et gouache)

Kochanku", dekoratorem był Martelman, Słonim posiadał doskonałego dekoratora w osobie Antoniego Samuela Dąbrowskiego, ucznia Smuglewiczów i Plerscha, teatr w Białymstoku budził ogólny podziw dekoracjami, a szczególnie „przedziwnej piękności" kurtyną pędzla malarza paryskiego Sylwestra de Mirys, która przedstawiała rozmaite sceny mitologiczne, a którą sprzedano następnie, pociętą na kilka części, do Anglji.

Gdy w ten sposób rozwijała się kultura teatralna w rezydencjach wielkopańskich na Litwie, w samem Wilnie brak było aż do ostatnich

niemal lat 18-go wieku stałego ogniska sztuki scenicznej. Ognisko takie rozpalił dopiero Wojciech Bogusławski, przybywszy tutaj w r. 1785 ze swą trupą z Warszawy. Aż do tego czasu Wilno nie miało stałej sceny, miało tylko urządzane przygodnie widowiska teatralne, wśród nich niektóre bardzo ciekawe.

M. Rulikowski w swej monografji („Teatr polski na Litwie") odnosi najdawniejsze widowiska, urządzane w Wilnie początkowo wyłącznie przez Jezuitów, do pierwszych lat 17-go wieku. Były jednak o wiele wcześniejsze. Mianowicie już w piątym roku swego osiedlenia się w Wilnie (1574) urządzili Jezuici w swym teatrze Konwiktowym przedstawienie, na którem studenci odegrali po łacinie tragedję pisarza szkockiego Jerzego Buchanana „Iephtes sive votum", wydaną w Paryżu w r. 1554. Wiadomość ta jest dlatego ciekawą i ważną, że jest to pierwsza i wogóle jedyna znana reprezentacja tego utworu w Polsce w oryginale, na 13 lat przed pojawieniem się jego przekładu polskiego przez Jana Żawickiego (1587). Zachowała się nadto wiadomość o dwóch jeszcze widowiskach z końca 16-go wieku. I tak: w r. 1596 wystawiono w Wilnie utwór łaciński nieznanego autora p. t. „Philopater seu Pietas" z oznaczeniem jego rodzaju jako „drama comicotragicum", a w następnym (1597) roku taki sam utwór p. t. „Tragoedia Felicitatis".

Wogóle początki kultury teatralnej Wilna, to wyłącznie widowiska, które urządzali Jezuici. Specjalnością ich były szczególnie tak zwane „procesje", urządzane często w Wilnie z ogromną pompą. Ogłaszano je wcześnie, w celach reklamy, drukowanymi programatami, z których dowiadujemy się niezwykle ciekawego, a przez badaczy dziejów teatru w Polsce niezanotowanego dotychczas szczegółu. Oto pokazuje się, że Jezuici wileńscy przy wystawianiu takich „procesyj" posługiwali się typem teatru, który znany był i używany dla reprezentacji wielkich widowisk misteryjnych, przeważnie z okazji Bożego Ciała, a głównie w Anglji. Był to teatr na wozach (chariot), którego system polegał na tem, że dla poszczególnych scen lub obrazów używano osobnego rusztowania, umieszczonego na wielkich wozach kołowych, i gdy daną scenę w jednem miejscu przedstawiono, przesuwano wóz dalej, a na jego miejsce zajeżdżał drugi wóz z inną sceną, za nim kolejno dalsze wozy, tak, iż zgromadzona na ulicach miasta publiczność, nie ruszając się z miejsca, mogła śledzić przebieg całego widowiska, rozgrywającego się partjami przed jej oczyma. O rozmiarach widowisk tego rodzaju w Wilnie daje pojęcie fakt, że do jednej z takich „procesyj" w r. 1631 użyto 17 wozów.

Ale po za widowiskami jezuickiemi miewało Wilno także inne przedstawienia. Szczególnie jedno z nich zasługuje na uwagę, zwłaszcza, że nie wspomina o niem zupełnie M. Rulikowski w swej monografji. Oto w r. 1637, w sierpniu, odbyła się na zamku wileńskim, w obecności króla Władysława IV, premiera opery Virgilego Pucitellego, kierownika i nadwornego kompozytora teatru Królewskiego w Warszawie, p. t. „Il ratto d'Elena" (Porwanie Heleny). Teatr Władysława IV słynął, jak wiadomo, nietylko w Polsce, ale i zagranicą z doboru sił wykonawczych, znakomitej orkiestry i przepychu wystawy. Niewątpliwie więc i w tym wypadku wystąpiono z całą okazałością, tem więcej, że chodziło o jaknajlepsze sprezentowanie królewskiego zespołu operowego przed obecnym na premjerze posłem hiszpańskim, a Władysław IV był na punkcie swego teatru bardzo ambitny. Operę powyższą wystawiono w Warszawie dopiero w dwa lata po premjerze wileńskiej „z niewypowiedzianą oczu uciechą", jak brzmi relacja współczesna.

Klęski i nieszczęścia, jakie wraz ze zgonem Władysława IV walić się zaczęły na Polskę i srodze Wilno także dotknęły, nie pozwalały myśleć o kontynuowaniu widowisk scenicznych, to też Wilno z drugiej połowy 17-go i większej części 18-go stulecia pozbawione jest zupełnie wszelkich wybitniejszego znaczenia zdarzeń i wystąpień w tej dziedzinie życia kulturalnego. Dopiero pod koniec 18-go wieku ożywił się tutaj ruch teatralny, a to od czasu, gdy w Wilnie zjawił się Wojciech Bogusławski i, otworzywszy w r. 1785 „Fircykiem w zalotach" w sali pałacu Oskierczyńskiego stałą scenę polską, prowadził ją następnie przez blisko pięć lat. Zacząwszy pracę swą w Wilnie zrazu skromnemi środkami i w skromnych rozmiarach, Bogusławski, zachęcony — jak sam mówi — „dobroczynnymi względami, których i potem ciągle dawał (mu) dowody szacujący nauki litewski naród", ulepszał stopniowo swój teatr. Początkowo wystawiał tylko dramaty i komedje, następnie jednak rozszerzył działalność repertuarową teatru i wystawiał również opery, balety i wodewile. Wśród sztuk, w onym czasie wystawionych, znalazło się także „Wesele Figara" Beaumarchais'ego, o którem wspomnieć należy dlatego, że było to pierwsze wogóle w Polsce przedstawienie tej słynnej komedji, i to w przekładzie wilnianina, Mikołaja Wolskiego. Premjera odbyła się d. 8 maja r. 1786, w dzień imienin króla, co — jak zaznacza tłumacz — „uczyniło sztukę w publicznych nowinach głośną".

Pobyt Bogusławskiego w Wilnie miał dla kultury teatralnej stolicy Litwy doniosłe znaczenie, gdyż udowodnił potrzebę istnienia tutaj stałego

teatru polskiego i stworzył podstawę dla dalszego jego rozwoju. Od tego też czasu datuje się właściwa historja sceny wileńskiej, jednej z najszacowniejszych i najzasłużeńszych wśród scen polskich. Bo jakkolwiek były w jej rozwoju, obok chwil prawdziwej świetności, także chwile zastoju, to jednak musi się przyznać scenie wileńskiej tę zasługę, że nawet w najcięższych i najtrudniejszych dla siebie czasach i warunkach służyła zawsze wiernie i z istotnym pożytkiem interesom kultury i sztuki polskiej na kresach i naprawdę poważnie pojmowała zawsze swoje w tym względzie zadania i obowiązki. Nie ubiegając się nigdy o jakieś przodujące w polskim świecie teatralnym stanowisko, daleka również od wszelkich nowatorskich dążności i zapędów, scena wileńska weszła od pierwszej chwili swego istnienia na drogę najwłaściwszą — na drogę teatru *par excellence* repertuarowego, a więc teatru, którego siła i znaczenie opiera się na doborowym i starannym repertuarze.

I osiągnęła na tej drodze poważne, niejednokrotnie świetne sukcesy. Dość zresztą przejrzeć choćby pobieżnie tylko dorobek artystyczny sceny wileńskiej od czasów Bogusławskiego do chwili jej zamknięcia w epoce powstania styczniowego, aby się o tem przekonać. Jakie nazwiska, jakie dzieła! Można powiedzieć, że co tylko znakomitego wydała literatura sceniczna, nasza i obca, to wszystko przesunęło się przez scenę wileńską. Dla przykładu, jakim był poziom repertuarowy sceny wileńskiej, warto przypomnieć czasy, gdy na scenie tej występowała słynna Ledochowska z równie słynnym Werowskim: najpierw w r. 1818, następnie w r. 1821. Wystawiono wówczas w bardzo krótkim przeciągu czasu: Szekspira „Makbeta“ i „Otella“, Corneille'a „Cyda“, „Horacjuszów” i „Cynnę“, Racine'a „Ifigenję“ i „Fedrę“, a z polskich dzieł: Kropińskiego „Ludgardę“, Felińskiego „Barbarę Radziwiłłównę“, Wężyka „Bolesława Śmiałego“, Humnickiego „Żołkiewskiego pod Cecorą“. Tak samo, gdy w r. 1816 przybył do Wilna na miesiąc Bogusławski, repertuar jego występów składał się z dzieł Szekspira, Corneille'a, Goldoni'ego, Alfieri'ego i t. d., a w dziale sztuk lżejszych z jednej komedji Krasickiego i „Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali“ Bogusławskiego.

Na takim poziomie repertuarowym utrzymana, scena wileńska spełniała ważne zadanie kulturalne, gdyż szerzyła wśród ogółu zamiłowanie do poważnej sztuki i wogóle kulturę dobrego smaku. Nieraz wprawdzie były odstępstwa od tej zasadniczej linji repertuarowej, ale wychodziły one tylko na niekorzyść teatru, bo odstręczały od niego publiczność, przyzwyczajoną do dobrego i poważnego repertuaru, i kończyły się zawsze klę-

ską materjalną dyrekcji. Wogóle w rozwoju sceny wileńskiej powtarza się stale jedno i to samo zjawisko: im teatr był lepszy, im wyższy był poziom jego repertuaru, im staranniejsza wreszcie strona wykonawcza, tem lepiej się powodziło teatrowi, dyrekcji, aktorom. Zjawisko takie spotyka się tylko wśród publiczności kulturalnie wyrobionej i w rzeczach sztuki dobrze się orjentującej. A Wilno miało taką publiczność; nie był nią ogół, ale ona była najwpływowszą częścią tego ogółu. To ta publiczność, która, wzorując się na arystokracji francuskiej, kultywowała w Wilnie i w całym wogóle kraju sztukę sceniczną wtedy, gdy Wilno nie miało jeszcze stałego teatru. Kultywowała ona ją i potem, tak, że oprócz reprezentacji stałego teatru odbywały się w Wilnie nieustannie przedstawienia amatorskie, urządzane przez sfery arystokratyczne.

Najświetniejszy okres takich przedstawień przypada na pierwsze lata 19-go stulecia, kiedy to profesor uniwersytetu wileńskiego, dr. Józef Frank i jego małżonka, osoba obdarzona prześlicznym głosem i wybitnym talentem śpiewaczym, ujęli w swe ręce ster ruchu artystycznego w stolicy Litwy. Przeżywało wówczas Wilno prawdziwe sensacje artystyczne, o których rozprawiano długo przedtem i długo potem nietylko w mieście, ale w całym kraju. Do sensacyj takich należały urządzane przez Franków koncerty, wśród nich wykonanie w sali ratuszowej oratorjum Haydna „Stworzenie świata", z udziałem Frankowej w partjach Gabrjeli i Ewy, napisanych dla niej przez Haydna, olbrzymich chórów i około stu osób orkiestry. Oprócz koncertów urządzano nieustannie przedstawienia amatorskie, w których popisywały się najwybitniejsze osobistości wielkiego świata, z hrabiną Wiktorją Choiseul de Gouffier (z domu Potocką) na czele. W wielu domach wielkopańskich istniały stałe teatry amatorskie, jak np u generała Bennigsena, gdzie raz na tydzień dawano komedje i wodewile francuskie, lub u hr. Ignacego Tyzenhauza, gdzie odbywały się przedstawienia z udziałem synów i córki gospodarza domu, Frankowej, pułkownika Merliniego, malarza Rustema i innych. Bywały także wypadki, iż arystokratyczni amatorowie występowali na scenie teatru publicznego, jak to się zdarzyło w r. 1808, kiedy to wystawiono siłami tych amatorów w teatrze „Fedrę" Racine'a, a wśród wykonawców głównych ról byli: hrabina Choiseul i ówczesny prezydent trybunału, lub w r. 1823, kiedy odegrano „Barbarę Zapolską" z udziałem księżniczek Czetwertyńskich i innych osób z arystokracji. Grywano zarówno dramaty i komedje, jak i opery, te ostatnie przeważnie w wyjątkach. Niejednokrotnie zapraszano do współudziału artystów

teatru wileńskiego, a raz znów zdarzyło się, że na jednym z wieczorów prywatnych, a to u generała Korsakowa, wystąpiła słynna artystka francuska, panna Georges, która bawiła wówczas chwilowo w Wilnie.

Wogóle zamiłowanie do sztuki i teatru w owych czasach było wśród wykształconej publiczności wileńskiej wprost nadzwyczajne. A objawiało się ono nietylko urządzaniem koncertów, wieczorów i przedstawień amatorskich przez sfery najdystyngowańsze, ale również gorliwem popieraniem stałego teatru, oraz troską o jego dobro i rozwój. Z troski tej zrodził się nawet projekt urządzenia nowego teatru w Wilnie pod nazwą „litewskiego teatru narodowego“, a to jako przedsiębiorstwa udziałowego. Na teatr ten miał ustąpić część swego pałacu ks. Michał Ogiński, protektorat miał objąć generał-gubernator Kutuzow, który tak się interesował teatrem, że własnoręcznie przeprowadzał korektę sprawozdań teatralnych w „Kurjerze Litewskim“. Dyrekcję teatru miała objąć Frankowa. Projekt ten, powstały w r. 1810, nie doszedł jednak do skutku; w każdym razie świadczy on o tem żywem zainteresowaniu, jakie budził teatr w owych czasach wśród wykształconej publiczności.

Zainteresowanie to objawiało się jeszcze w innej formie. Oto w sferach tej publiczności teatr miał i literackich współpracowników. Jedni pisali sztuki, które teatr wystawiał chętnie jako utwory miejscowych autorów, inni dostarczali przekładów sztuk zagranicznych, z których teatr również korzystał. Poczet tych miejscowych autorów zaczyna rotmistrz Wincenty Marewicz, z którego czterech sztuk, jedną p. t. „Miłość wszystko porównywa“ wystawił teatr wileński w r. 1795, a przedstawienie było tem ciekawsze, że autor i jego żona grali w niem główne role. Za dyrekcji Morawskich wystawiono „dramę rycerską“ marszałka Brzostowskiego p. t. „Rycerze Łabędzia“, autor zaś sam sprawił do tej sztuki nowe dekoracje i garderobę; wystawiono wówczas również dramat Aleksandra Chodkiewicza p. t. „Selino i Borys“. W tym samym czasie i później nieco tłómaczyli dla teatru sztuki: major Merlini, sekretarz uniwersytetu Odachowski, kanonik Godlewski („Tebaida“ Racine'a) i inni. Także recenzentów miewał teatr wileński niepowszednich, gdyż pisali o nim tacy ludzie, jak Frank, Lelewel, lub Euzebjusz Słowacki.

Ma więc scena wileńska i pod tym względem swoje dobre tradycje. Ale największą jej chlubą są czasy, gdy na jej deskach pojawiły się utwory dwóch tak bliskich i drogich sercu Wilna twórców, jak Moniuszko i Syrokomla. Fakt, że tutaj, w Wilnie, najprzód na scenie amatorskiej w r. 1847, a następnie w teatrze w r. 1854 ukazała się po raz pierwszy

„Halka", jeszcze jako opera dwuaktowa, oraz, że dla tej sceny tworzył i na niej wystawiał swoje dzieła dramatyczne „Słowik Nadniemeński" — stanowi epokę w dziejach teatru wileńskiego, a jedną z najświetniejszych kart w dziejach rozwoju kultury teatralnej na Litwie.

W niewiele lat potem scena polska w Wilnie przestała istnieć, aby po latach przeszło 40-tu odżyć na nowo. Dziś, gdy po długich latach przymusowej rozłąki Wilno połączyć się ma znowu ze swą polską Macierzą, otwiera się dla sceny wileńskiej nowy okres w jej dziejowym rozwoju. Oby w tym rozpoczynającym się dla niej nowym okresie działalności przyświecały jej same tylko dobre i piękne tradycje lat minionych — oby jej praca miała zawsze na celu rozkwit i chwałę kultury i sztuki polskiej.



L. Ślendziński. Szkic z natury. (rys ołówkiem)

Fot. J. Worobjew

L. Slendzinski. Esquisse d'après nature. (crayon)

O WYCHOWANIU MUZYCZNEM w POLSCE.

JORDAN.

Jednym z najsmutniejszych objawów naszego życia muzycznego jest fakt, żeśmy nie zdołali wytworzyć prawdziwych środowisk muzycznych nawet w najstarszych centrach kultury i sztuki, jak Warszawa i Kraków. U nas kto chce się kształcić w muzyce fachowo — wyjeżdża za granicę. Tam wchłania obcą kulturę, studjuje cudze wzory. Wiele nieprzeciętnych talentów, wielu ludzi zdolnych, nie mając środków na taki wyjazd zmarnowało się, poprostu znikło z powierzchni. Genjusz potrafi się zawsze wybić, talent — nawet dużej miary — potrzebuje sprzyjających warunków, atmosfery, któraby ułatwiała jego rozwój. Dla muzyka w Polsce takich warunków niema.

A jednak nie można o nas powiedzieć, że jesteśmy niemuzykalni, skoro posiadamy tak dużo talentów, ludzi naprawdę uzdolnionych muzycznie. To są fakty niezbite i nie potrzebujące udowodnienia. Nam nie brak zdolności muzycznych, — natomiast brak *tradycyj muzycznych, kultury muzycznej*. W Polsce muzyką zajmują się i interesują szczerze wyłącznie fachowcy.

Stąd muzyka w Polsce stała się sztuką ekskluzywną, przystępną tylko dla muzyków. A ci duszą się poprostu z braku odpowiedniej atmosfery do pracy.

Niezmiernie pouczającym jest u nas w tym względzie kontrast niskiego poziomu muzycznego ogółu z powszechnym niemal uczeniem się muzyki. Przez naukę muzyki rozumie się u nas naukę gry na jakimś solowym instrumencie. W pierwszym rzędzie jest to fortepian, rzadziej skrzypce, najrzadziej wiolonczela. Inne instrumenty nie wchodzą w grę, jakby ich wcale nie było.

W dzisiejszych trudnych warunkach życiowych rodzice odmówią sobie raczej wszystkiego, a dzieci poślą „na muzykę". Dziecko chodzi 2 razy tygodniowo na półgodzinne lekcje, a potem bezmyślnie wykuwa zadane na lekcji kawałki, co częstokroć staje się katorgą zarówno dla uczącego się, jak i dla otoczenia. Uczeń zdolny po 10 latach może grać

dobrze, potrafi dać słuchaczowi pewną satysfakcję artystyczną. Natomiast uczeń niezdolny, po 10 latach tej nauki zostaje równie niemuzykalny, jak i poprzednio. Nauczyciel pianista czy skrzypek uczyć może tylko tego, co wchodzi w zakres jego specjalności, a więc przedewszystkiem uczy grać, kształci kandydatów na wirtuozów, ale nie uczy *muzyki*. Na pozór wydaje się to paradoksem. A jednak gdyby się ktoś uczył *muzyki* przez lat 10, nie potrafiłby tak łatwo zarzucić jej z chwilą, gdy w wieku dojrzałym przychodzą inne obowiązki. Zjawisko to zaś jest powszechne, bardzo często nie dostrzega się wprost śladu z tych długoletnich mozołów poświęconych muzyce.

Nie więcej dają pod tym względem i nasze szkoły muzyczne, które są przedewszystkiem szkołami gry na *poszczególnycb instrumentacb* i to przeważnie solowych. Szkoły te systematycznie rozbudzają fałszywe aspiracje, a nie rozwijają szczerego bezinteresownego zamiłowania do sztuki, nie kształcą muzycznie *).

I oto w ostatecznym wyniku zaledwie znikoma cząstka tych wszystkich, którzy kiedyś grali i nawet dobrze grali, okazuje zainteresowanie dla muzyki. Ci chodzą na koncerty, tworzą publiczność muzykalną. Lecz jakże niewielki jej procent umie naprawdę słuchać. Przeciętny słuchacz nie zdaje sobie sprawy z kompozycji, którą pierwszy raz słyszy, zwłaszcza jeśli to jest kompozycja nowoczesna. Cóż dopiero mówić o kompozycjach orkiestralnych, gdzie wchodzi w grę barwa i instrumentacja. Słyszy się niejednokrotnie zdanie, że w nowoczesnej muzyce za wiele jest mózgu, a za mało uczucia. — Sądzę, że to raczej my, — słuchająca publiczność, mamy za mało mózgu, mózgu muzycznego, oczywiście, pomimo, że gramy śpiewamy, lub to kiedyś czyniliśmy. Chopina słucha się łatwo nietylko dlatego, że „przemawia do duszy“, ale przedewszystkiem dlatego, że słyszało się go tysiąc razy od najwcześniejszego dzieciństwa. Wszelkie odczuwanie musi być poparte zrozumieniem, o ile nie ma być tylko czysto fizyczną reakcją na dźwięk, jaką okazują nawet zwierzęta.

Przy tem wielkiem niezrozumieniu muzyki posiadamy niesłychaną ilość wirtuozów. Między temi zjawiskami istnieje ścisły związek. Sztuka odtwórcza pociąga, tu łatwiej niż gdzieindziej zdobyć piętno artysty. Parcie jednak w kierunku sztuki odtwórczej jest raczej szkodliwe, a nadmierne wirtuozostwo może tylko ujemnie wpływać na twórczość. Stosu-

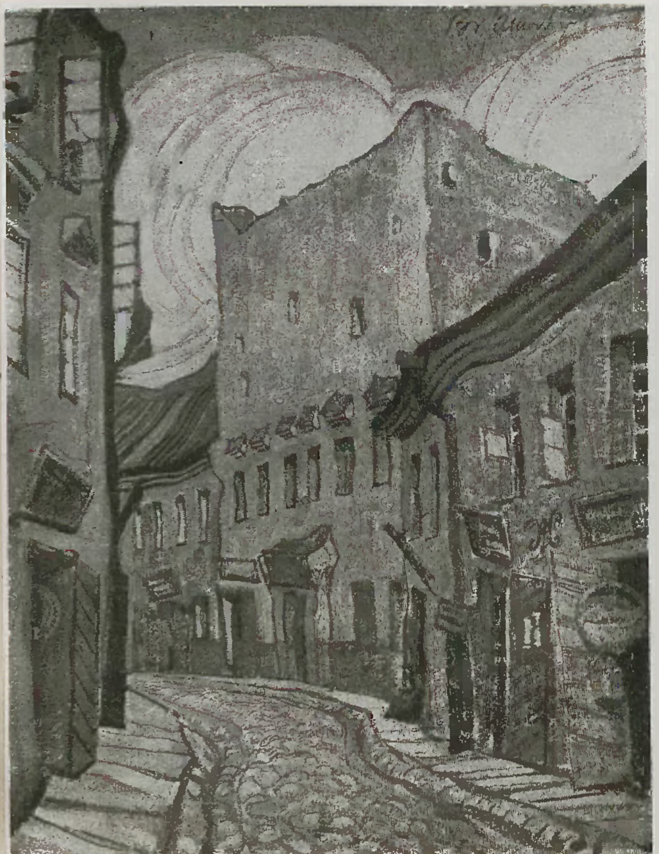
*) Zaznaczyć tu muszę, iż zarzut ten postawiony jest ogólnie. Oczywiście mamy lepsze i gorsze szkoły i bezwzględnością byłoby twierdzić, że wszystkie są złe.

nek wirtuoza do sztuki jest z konieczności inny, niż kompozytora, i nie może być bezwzględnie czysty. Z chwilą obleczenia się w realne formy, dzieło artysty — twórcy zaczyna niejako żyć życiem własnem. Natomiast artysta-wirtuoz, jeśli chce utrwalić swą twórczość, zmuszony jest produkować się, bo tylko wtedy jego walory artystyczne, jego indywidualność ma możność utrwalenia się we wrażeniu osób drugich. Stąd praca jego nie może być bezinteresowna. Wirtuoz musi mieć zbyt, to znaczy, musi szukać powodzenia, aby się dalej rozwijać. Chodzimy na koncerty dla wirtuoza, a nie dla muzyki. Dlatego artysta średniej miary niema racji bytu, nie może znaleźć uznania i zadowolenia, jakie każda praca nieść za sobą powinna. Zbyt wielka jest konkurencja, a technika wirtuozowska osiągnęła takie wyżyny, na jakie wznieść się mogą jeno bardzo wyjątkowe jednostki. Częstokroć tylko fenomenalna technika, a nie indywidualność artystyczna, stanowi o powodzeniu wirtuoza.

A przecież odtwórca ma być tylko pośrednikiem między twórcą a publicznością. Każdy, kto chce i może, chodzi na wystawę obrazów, czyta, co kiedykolwiek zostało napisane. Muzyka musi nam być podaną przez pośrednika-odtwórcę, jeśli mamy mieć bezpośrednie wrażenie artystyczne. Z tych różnych pośredników wirtuoz-solista wybił się na pierwszy plan. Sztuka wirtuozowska rozrosła się wprost karykaturalnie. Dzieje się to coprawda wszędzie, nietylko u nas. Ale gdzieindziej społeczeństwo posiada kulturę muzyczną, więc fakt ten nie może oddziaływać tak ujemnie, jak u nas. Gdyby kto w Polsce zestawił cyfrę wirtuozów grających dobrze i średnio z naszym poziomem muzycznym, ten musiałby się zdumieć nad niewspółmiernością tych faktów.

* * *

Jeżeli jednak nasz stosunek do muzyki jest fałszywy, i co gorsza nie szczery, to od nas zależy, aby ten stan rzeczy uległ zmianie na lepsze. Trzeba przeistoczyć od korzeni nasze wychowanie muzyczne. Muzyka jest najbardziej abstrakcyjną ze sztuk. W muzyce realną jest tylko forma. Kompozytor za pomocą dźwięku nie może wyrazić żadnego zjawiska rzeczywistego, raczej tylko nastrój, jaki zjawisko wywołuje. Są organizacje nawskroś muzykalne, które posiadają z natury zdolność operowania temi pojęciami, jakkolwiek nie idzie to w parze z twórczością. Słuchanie kompozycji zmusza wnikać w jej architekturę, zmusza budować treść, stopniując wrażenia kolejno otrzymywane. Stąd też łat-



B. Jamontt. Fot. J. Worobjew. B. Jamontt.
Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie. Des quartiers juifs à Vilno.
(tempera i gwasz) (tempera et gouache)

wiej słucha się kompozycji znanej, bo nie potrzeba wysiłku dla odtworzenia całości. Dlatego to słuchacz dla zrozumienia utworu muzycznego potrzebuje albo wrodzonej organizacji muzycznej, albo pewnego choćby elementarnego wykształcenia muzycznego, zdolności muzycznego myślenia. Procesy owe psychiczne, odbywają się półświadomie, lecz one to właśnie stanowią o sumie zadowolenia estetycznego.

Samo kultywowanie muzyki, oczywiście, nie może się obejść bez wykonawców, do pewnego stopnia współtwórców. Wirtuozi są zaledwie

cząstką tego wielkiego zespołu. Muzyka potrzebuje w pierwszym rzędzie nie wirtuozów, tych gwiazd brylujących techniką i własną indywidualnością odtwórczą, ale całego szeregu współtwórców, skromnych pracowników, którzyby pracowali nie dla sławy, lub karjery osobistej, lecz wyłącznie z bezinteresownego umiłowania sztuki (orkiestra, opera, śpiew chóralny, muzyka kameralna).

Jeśli się uczymy muzyki, czynić to powinniśmy w świadomie wytkniętym celu. Musimy uczyć się tak, aby z lat pracy poświęconych nauce, pozostało nam prócz palcówek coś pozytywnego: rozszerzenie i wzbogacenie estetycznej wrażliwości. Do zrobienia na tem polu jest wiele i to powinno być zadaniem szkoły. Poszczególne wysiłki pedagogów, zdolnych i rozumiejących potrzebę zmian, niewiele zdziałają, bo tu potrzeba pewnego wysiłku zbiorowego, wysiłku ogarniającego więcej i dalej sięgającego.

Potrzeba nam szkół, któreby dawały nie tylko elementarne wykształcenie muzyczne, ale które umiałyby również wychować muzyków. Potrzeba nam szkół, gdzie nacisk byłby położony nietylko na specjalizację na poszczególnych instrumentach, ale również na ogólne wykształcenie muzyczne. Kto pragnie zostać wirtuozem, lub też specjalizować się na jakimś instrumencie, ten nietylko na tem nic nie straci, ale wiele zyska. Rozwój techniczny jest daleko szybszy, gdy opiera się o wykształcenie muzyczne. Zwłaszcza jak wiele skorzystaliby śpiewacy, którzy obecnie zdobywają swoje wykształcenie muzyczne dopiero na scenie, przez bezpośredni kontakt z orkiestrą (oczywiście tylko w Polsce).

Jak dalece nasze pojęcia o muzyce w tym wypadku są fałszywe stwierdza przyjęte wyrażenie „śpiew i muzyka", tak jak gdyby śpiew nie był muzyką. Jest to jak gdyby muzyczne wykształcenie miało być mniej potrzebne śpiewakom niż innym muzykom.

Trzeba zrozumieć, że przedwczesna specjalizacja na instrumentach solowych, szczególniej fortepianie, jest szkodliwa (naturalnie mowa tu tylko o materjale przeciętnym, a nie o wybitnych jednostkach). Fortepian jest to instrument o tonach gotowych, dlatego więc rozpoczęcie od niego nauczania muzyki ma swoje ujemne strony. Nie wyrabia organizacji muzykalnej, a w każdym razie nie pobudza fantazji. Sam przez się jest to instrument niesłychanie pożyteczny i potrzebny: każdy dyrygent, skrzypek czy śpiewak, muszą się posługiwać fortepianem jako środkiem pomocniczym, niezwykle ułatwiającym zapoznanie się z literaturą muzyczną, nietylko fortepianową. Fortepian jako taki, dając całe bogactwo harmonji, ma bezwzględną wyższość nad innemi instrumentami, chodzi

tylko o to, aby kultywowanie gry na nim nie było tak jednostronne i przez to nie minęło się z celem. Niech obok fortepianu każdy, kto się uczy, pobiera racjonalną naukę teoretyczną. Wreszcie, czyż jedynym celem nauki ma być gra na instrumentach solowych? Przecież tyle jest ślicznych instrumentów dętych... Flet, waltornia, klarnet i t. d. Jestem przekonany, że niejednokrotnie młodzież wolałaby uczyć się na tych instrumentach, gdyby je tylko znała. Oczywiście nie chodzi o to, abyśmy wszyscy zaczęli nagle grać na trąbie, czy klarnecie. Ale niechże z tej olbrzymiej masy kształcących się na fortepianie czy skrzypcach choć jakiś procent weźmie pod uwagę i inne instrumenta niesolowe. Tu sprawność techniczna nie wymaga tak wielkiego wysiłku i tylu lat pracy.

Po dwóch czy trzech latach, można już brać udział w zespołach, w organizowanych przez uczniów orkiestrach. Nie wymaga to tak wielkiego talentu, ogromnych wysiłków i odpowiedzialności, jaką ponosi solista, a pomimo to, jaką mogłoby dać satysfakcyę artystyczną, możność zapoznania się z literaturą muzyczną w całem tego słowa znaczeniu. Nic chyba więcej nie rozwija muzycznie jak ensemble. Uczeń powinien czuć, że instrument jest dla niego przedewszystkiem *środkiem*, za pomocą którego może nawiązać kontakt z muzyką, a nie zaś celem od samego początku. Kto nie jest zdolny, a chce się uczyć muzyki, niechże się uczy mądrze, niech ta nauka rozbudzi w nim właśnie ośrodki muzyczne. Dalcroze twierdzi, że niema człowieka, u którego nie możnaby rozwinąć tego jak gdyby szóstego zmysłu — zmysłu muzycznego.

Nawiasem muszę zaznaczyć, że mówiąc o ogólnem wykształceniu muzycznem, nie myślałem, broń Boże, o wydziale muzycznym. Wydział muzyki na uniwersytecie, to muzyka, tak wyłącznie teoretyczna, że, jako muzyk z zawodu, żadną miarą pogodzić się z tem nie mogę. Jest to właściwie historja muzyki.

Aby jednak zdobyć prawdziwą znajomość historji muzyki, trzeba już przedtem posiadać gruntowne wykształcenie muzyczne, bez którego nie sposób zdać sobie sprawy z charakteru i stylu, z rozwoju ubogiej początkowo muzyki kościelnej, do bogactwa formy i harmonji polifonicznej muzyki dnia dzisiejszego. Każdą epokę trzeba zanalizować ściśle muzycznie, to znaczy pod względem harmonji i formy, inaczej będzie to tylko wykuwaniem na pamięć cudzych wniosków. Dlatego więc, aby wynieść korzyść z nauki w ten sposób podanej, trzeba przyjść z dużem wykształceniem muzycznem praktycznem, co znowu dać może tylko dobra szkoła muzyczna. Tymczasem do wstąpienia na wydział muzyczny ***wymaga się***

tylko egzaminu dojrzałości. Czyżby matura szkolna miała być stwierdzeniem i dojrzałości muzycznej?

Wracając jednak do tematu poprzedniego, a więc do szkół muzycznych, sądzę, że tylko przez zakładanie jak największej ilości dobrych szkół możemy uzyskać podniesienie poziomu. Człowiek, posiadający choćby tylko elementarne wykształcenie muzyczne, będzie mógł ocenić kompozycję, którą słyszy po raz pierwszy, będzie słuchał przedewszystkiem muzyki, a co najważniejsza, znajdując w muzyce źródło dodatnich wrażeń, będzie ich szukał. Słuchać zaś będzie, nie tylko uchem zewnętrznem, ale wewnętrznem, muzycznem, nie wyłącznie po przez swój instrument, w którym się przedwcześnie specjalizował. Będzie to niejako szczepieniem ochronnem, przeciwko wirtuozerji i fałszywie zrozumianym aspiracjom. Wrażenia estetyczne pogłębią się przez to, i staną się prawdziwie bezinteresowne, co jest koniecznym warunkiem *używania* artystycznego.

Jak poprowadzić naukę w tym duchu, to rzecz ściśle fachowa i wypowiedzenie się w tej kwestji wymagałoby znacznie szerszych ram.

Wychowane w ten sposób pokolenie, będzie odczuwało *potrzebę* muzyki. Przybędzie nam cały szereg muzyków, wykształconych w kraju, i rozumiejących nasze potrzeby artystyczne. Wtedy dopiero wytworzą się i u nas ośrodki muzyczne, a poszczególne jednostki nie będą się spotykały z oporem i ignorancją. Wychowane w ten sposób pokolenie zatęskni do muzyki i muzykę stworzy.

ROCZNICE MONIUSZKOWSKIE A WILNO.

(Przypomnienie na czasie).

W dniu 4 czerwca b. r. upływa pięćdziesiąt lat od zgonu Stanisława Moniuszki.

Rocznica ta nie przeminie zapewne bez echa w całej Polsce, a zwłaszcza żywy oddźwięk powinna znaleźć w Wilnie, które tyloma serdecznymi węzłami złączone jest z osobą i twórczością Moniuszki. Tutaj bowiem twórca „Halki" po powrocie z zagranicy ze studjów żył i pracował przez blisko dwadzieścia lat, tutaj powstał cały szereg jego kompozycyj, wśród nich tak bliskie i drogie Wilnu „Litanje Ostrobramskie" i „Widma", tutaj wykonano po raz pierwszy, a siłami amatorów, jego pomniejsze opery, jak „Bettly", „Jawnutę", „Sielankę", i kantatę „Mildę", tutaj wreszcie narodziła się „Halka" i tu po raz pierwszy była na scenie wystawiona.

Aż nadto więc powodów, żeby Wilno z całą okazałością uczciło pamięć swego Mistrza w półwiekową rocznicę jego zgonu. A rocznica ta powinna być w mieście naszem upamiętniona tem godniej, że łączy się z nią druga jeszcze, ogromnie ważna w dziejach muzyki polskiej rocznica, mianowicie siedmdziesiąta i piąta rocznica pierwszego wogóle przedstawienia „Halki", które odbyło się właśnie w Wilnie dnia 20 grudnia 1847 roku.

Ta pierwsza „Halka" pojawiła się wówczas jednak nie na scenie teatru wileńskiego, lecz na scenie amatorskiej, w sali Müllerów, w wykonaniu sił amatorskich. Była to pierwotna „Halka", jeszcze dwuaktowa, która następnie ukazała się

na scenie wileńskiej dnia 16 lutego 1854 roku, a więc w siedm lat po tem przedstawieniu amatorskiem, z Rostkowską w partji Halki, Kleczyńskim — Jontkiem, Kiersnowskim — Cześnikiem (późniejszym stolnikiem), Żamecką — Zofją, i Nowakowskim — Dziembą. „Halka" czteroaktowa, a więc taka, jaką dziś znamy, wystawiona była po raz pierwszy w Warszawie 1858 roku i dopiero w dwa lata później, 26 listopada 1860 roku, dostała się w tej rozszerzonej formie na scenę wileńską.

Tak więc przyjdzie uczcić w tym roku dwie rocznice Moniuszkowskie: 50-ciolecie zgonu twórcy „Halki" i 75-ciolecie pierwszego wogóle przedstawienia tego dzieła na deskach scenicznych.

I Wilno zdobyć się musi na prawdziwie imponujący akt czci i hołdu dla genialnego Mistrza. Powinno, co więcej, wystąpić z inicjatywą, któraby dała poznać całej Polsce, że nasz gród kresowy umie zdobyć się na czyn, gdy idzie o godne uczczenie pamięci i zasług jego wielkich, a przez cały naród wielbionych Obywateli.

Ze swej strony w sprawie uczczenia rocznic Moniuszkowskich rzucamy kilka myśli do ewentualnego ich zużytkowania. A mianowicie:

Czy nie należałoby, z okazji tych dwóch rocznic Moniuszkowskich, zakrzątnąć się około urządzenia w Wilnie ogólno-polskiego Zjazdu muzycznego?

Czy nie byłoby wskazanem pomyśleć o trwałem upamiętnieniu zasług Moniuszki przez utworzenie tak bardzo potrzebnego w Wilnie Konserwatorjum Muzycznego, któreby ku czci Mistrza było nazwane jego imieniem?

Czy nie możnaby zająć się zebraniem funduszów na postawienie w Wilnie pomnika Moniuszki, lub przynajmniej (na razie) na sporządzenie tablicy pamiątkowej celem umieszczenia jej w miejscu, gdzie mieszkał Moniuszko, a więc na ulicy Niemieckiej, której stanowczo więcej odpowiadałaby nazwa ulicy Stanisława Moniuszki, niż tej uliczce, jaka obecnie nosi jego nazwisko?



Fot J. Worobjew.

Wiktorja Kwiatkowska.

V. Kviatkovska.

Bibl. Jag.

KRONIKA ARTYSTYCZNA.

WARSZAWA

JARMARK GWIAZDKOWY.

Przemysł zdobniczy na szerszą skalę w znaczeniu przemysłowem i handlowem istnieje w Polsce zaledwie 2 lata. Na częstych wystawach tegorocznych mieliśmy możność stwierdzić, jak szybko kiełkowała i rozwijała się wytwórczość. Dookoła świeżopowstałych hurtowniześrodkowuje się rozproszone chałupnictwo, wytwórnie zamieniają się w fabryki, powstają wielkie fabryki o silnych tendencjach wywozowych. W każdej dzielnicy na czoło wytwórczości wysuwają się firmy roszczące mniej lub więcej zasłużone pretensje do reprezentacji handlowej całokształtu przemysłu zdobniczego dzielnicy. Centralizacja posuwa się dalej. Na Jarmarku Gwiazdkowym zabawkarze Kongresówki zainicjowali Związek wytwórni zabawek polskich, galanterji drzewnej i przemysłu artystycznego. Związek opiera się na ustawie, wzorowanej na statucie Związku metalowców. Centralizacja przemysłu zabawkarskiego i zdobniczego prowadzi do produkcji masowej planowej, ułatwia zbyt, zakładanie centrali handlowych, organizację wywozu. Podobno Związek wyłonił komisję artystyczną, która ma za zadanie czuwać nad poziomem artystycznym wyrobów.

Powstanie Związku jest wielkiem wydarzeniem w kronice przemysłu artystycznego. Otwiera się szerokie pole pracy dla inowacji i pomysłów artystycznych. Mamy nadzieję, że już przez samo skupienie kapitałów Związek przyczyni się do uszlachetnienia poziomu przemysłu zdobniczego przez organizację konkursów, szkół i kursów zawodowych, sprowadzanie i zakładanie pism fachowych a przedewszystkiem finansowanie i zastosowanie udatnych projektów artystycznych.

Oczywiście. Związek może pójść również jedynie w kierunku zsyndykalizowania się, ciasnego zasklepienia i protekcjonizmu, co może się odbić szkodliwie na niezorganizowanej, wolnej wytwórczości. Nie przesądzajmy jednak. Przyszłość pokaże, co uczyni Związek dla przemysłu artystycznego Wszystko zależy od ludzi, jacy wejdą w jego skład.

W każdym razie z dziedziny nieskoordynowanych wysiłków wchodzimy na drogę organizacji planowej i realizowania projektów.

Jak widać organizacja przemysłu zdobniczego idzie najsprężyściej. O wiele wolniej podnosi się poziom kultury artystycznej.

Dotąd jeszcze „przemysł zdobniczy" nie dorósł do nazwy „przemysłu artystycznego". Siły artystyczne skupiają się w malarstwie. Chałupnictwo pozostaje przeważnie w ręku dyletantów. Odczuwa się brak uzdolnionych fachowców. Oczywiście coraz częstsze są wyjątki. Poziom bezwzględnie się podnosi, choć wolno. Wyroby, wystawione na jarmarku Ludpola, w każdym bądź razie przewyższają pod względem estetycznym to, co mieliśmy dotąd w handlu.

Ponadto są one o wiele lepsze niż w roku zeszłym. Na jarmarku można

odnaleźć łatwo historję prób i wysiłków stworzenia zabawki polskiej. Te stałe poszukiwania, jakkolwiek nie zadawalające jeszcze, są rękojmią postępu.

W dziale galanterji wyróżniają się pisanki na drzewie (batik). Technika tu jest zastosowana szczęśliwie i daje nieraz bardzo wytworne okazy. Z pewnem rozczarowaniem stwierdziliśmy brak pięknych wzorów wyrobów snycerskich, posiadających w Polsce szlachetne tradycje. Tłomaczy się to zapewne przesytem tandetną Zakopiańszczyzną. Snycerstwo, reprezentowane na wystawie odznacza się porządnem wykonaniem, lecz nuży banalnością wzorów. Technika malowania na drzewie, już sama przez się przedstawia się mniej szlachetnie, niż snycerstwo, pisanka, lub intarsja. Ponadto we wzorach i wykończeniu widać przeważnie pośpiech (akordowej roboty).

P. Bóbr, zarówno jak i firmie „Jawor" zawdzięczamy wskrzeszenie wytwornej techniki intarsji. Niestety, projekty p. Dzierżanowskiego, wykonane z prawdziwym pietyzmem przez „Jawor" przypominają obrazki, jakich legjon można spotkać w Zachęcie: tak samo nic nie mówiące i tak samo oprawne w ramki.

Jakkolwiek chwali się kult dawnych pracowitych technik wymagających mistrzowstwa rzemieślniczego, rasowo odbijającego od pośpiesznej tandety dzisiejszej, naprawdę szkoda poświęcać tyle czasu obrazkom, które zaledwie mogłyby mieć pewien skromny sens, jako fragment dekoracyjny szafy czy boazerji.

Intarsja! Przypomnijmy sobie cudowne intarsje szaf i boazerji gdańskich, gdzie zdobienie wypływa z płynnych linij słojów drzewnych, jak harmonijna halucynacja.

Nie będziemy się wdawać w szczegółową krytykę zabawek

Zabawki wymagają szerszego omówienia i ilustracyj, których nie możemy załączyć w tym numerze. Naogół „zabawka polska" dużo jeszcze pozostawia do życzenia zarówno pod względem artystycznym, jak i przystosowania praktycznego. W każdym razie o wiele przewyższa jednak to, co dotąd mieliśmy w handlu z wyrobów zabawkarstwa krajowego i zagranicznego, jeśli mówić będziemy o poziomie estetycznym (bardzo zresztą nierównym).

W koszykarstwie i plecionkarstwie, za wyjątkiem pięknych, ale bardzo drogich dywanów rafjowych p. Dunin Sulgostowskiej, nie można było zauważyć najmniejszego wysiłku twórczego w kierunku budowy przedmiotu i zdobienia. Pod tym względem wyżej stoi Małopolska i Pomorze. Parę kilimów z jarmarku nie daje wyobrażenia o kilimkarstwie,ześrodkowywującem się głównie w Małopolsce. Wełniaki, sprzedawane na targu gwiazdkowym są poprawnie oparte na motywach ludowych.

Mogą być stosowane do sprzętów i wnętrz, same przez się jednak nie są interesujące. Kilka haftów p. Kuniny wyróżnia się pięknym wzorem. Naogół mają mało inwencji zdobniczej, zbyt ślepo wzorując się na motywach stylowych haftów, nie zawsze trafnie stosowanych.

Wzory z pasów Słuckich, wyjęte z litych szlaków, tracą swój wdzięk swoisty. Koronek nie widać. Wręcz ubogo przedstawia się ceramika polska pod względem kształtu, polewy i wzoru. Współczesność przeczy wspomnieniom Korca, Baranówki i tradycjom ceramiki ludowej (Ruskiej, Kołomyja, Pokucie, Litewskiej i Lubelskiej). Jednakże i mizerne garnuszki z wystawy, o wiele szlachetniej się przedstawiają od skandalicznych biskwitów przeszłorocznych lub niezapomnianych wazonów „złotoglinu poznańskiego", które jaskrawo wykazują, jak nisko upadła kultura estetyczna w Polsce!

SALON DOROCZNY.

Salon doroczny nie jest gościną wielkich talentów, które dyktują nowe słowo plejadom. Sieć zarzucona na niepewne—połów zawsze obfity ryb drobniejszych. Nie o jednostkach mówi salon doroczny, lecz o *poziomie* naszej ogólnej kultury malarskiej.

W tym kalejdoskopie rozbitków wszystkich izmów ostatniego półwiecza nie można odnaleźć szkoły o decydującym tonie. Są tu jeszcze portrety i krajobrazy naturalistyczne, obrazki „estetyzujące", wirowanie barwnych centek nużąco powtarzane po impresjonistach, jest jeden z ostatnich Siekierzyńskich sztuki ludowej wierny kieckom „bajecznie kolorowym", które z płócien spłynęły do przemysłu, są ci, którzy się zowią ekspresjonistami i formistami (tych bardzo oględnie przypuszcza Zachęta: nie widać wyklętych kubistów).

Są obrazki, w których pokutuje Monet, Cézanne, Stanisławski etc. Z treści słów które nie zawsze miały jądro, pozostały tylko izmy, kapliczki bez Boga.

Nie chodzi o to, ażeby zaprzeć się wpływów. Jest to przeciwne naturze i niezniszczalne, jak dowiodła rozpaczliwa pogoń za oryginalnością ad absurdum, do utraty wszelkich cech sztuki. Niepodobna, nie trzeba zaprzeć się kultury dawnych wieków. Gdzież był taki syn, który nie miał ojca? Lecz wnuk musi być od dziada lepszym arystokratą. Poznał więcej tajemnic i więcej kultur przetopił w swym doskonalej urządzonym mózgu.

A jednak tak nie jest. Zatraciliśmy ciągłość kultury artystycznej, kultury mistrzostwa.

I każdy salon doroczny powtarza to samo. Mieliśmy talenty, nie mieliśmy nauczycieli. Można naśladować mistrzostwo, ale niepodobna naśladować indywidualizmu, który zastąpił mistrzostwo,

Oto jest przyczyna niskiego poziomu naszej kultury malarskiej.

Rzecz oczywista, że w sieci zarzuconej przez Zachętę zaplątały się niebacznie cenniejsze ryby i takie syreny, jak Stryjeńska.

P. Borowski poszukuje związku z dawną tradycją z gobelinami i renesansem; p. Zak powraca do jednolitego tonu barwnego. Oko odpoczywa po nużącem wirowaniu barw rozpylonych. P. Zak umie komponować bardzo pięknie, bardzo rytmicznie wiąże linje swoich małych grup. Koloryt jego nie porywa — a budzi wiele wątpliwości.

Pod obrazami Stryjeńskiej musi się zatrzymać, zarówno znawca, jak i profan. Uderza oko bujny talent malarski i żywa poezja słowiańska. Wizja i mit pogański i polski, oddany z rozpędem żywiołu.

W tej wielopromiennej duszy malarskiej łamie się i ściera rozhukane bogactwo różnych form, barw, wizyj i kierunków, stopione cudem przez silny talent syntetyczny.

Jest tu przedewszystkiem romantyzm Czerpie natchnienie z krynic pogańskiej słowiańszczyzny i duszy ludowej Stryjeńska zagłębia się w treść tej pawiej i słonecznej krasy pogańskiej, tworzy jej wizję i syntezę.

Ma ona dar cudowny, dar główn̄ie w szczegółach celowania w samo sedno wizji, narzucania przemocnie wcieleń malarskich. Taki naprzykład dziadek z rogiem z obrazu lub głowa z brodą w świetle fioletów. Nie można tego wyobrazić ani namalować lepiej, lub inaczej. Jest w tem żywy nerw bajki, — wizja — wcielona aż do halucynacji.

Ten dar narzucania wizji i jej wcieleń, połączony z bujną kolorową dekoracyjnością, (która daje tak piękne malowane szczegóły, jak np. czepce, korony z liści i owoców) mówi o tem, że Stryjeńska mogłaby zrobić wiele w teatrze.

Jak często teatr narzuca nam rozpaczliwie nie trafne rachityczne wcielenia poetyckich obrazów i postaci, które rozdwajają nąszą uwagę. Stwarzamy bowiem w sobie inny obraz, który się kłóci ze sceną. Gdyby Stryjeńska umiała się trochę opanować i podporządkować wymaganiom reżysera i autora, niewątpliwie dałaby bardzo piękne i nowe inscenizacje w teatrze, a głównie w balecie.

Drabik, jakkolwiek bardzo dobry, niepodzielnie panuje we wszystkich niemal teatrach, które dbają o dekoracje Dobrze by było zobaczyć na scenie dekoracje innych talentów.

Jakież promienie przełamały się w malarstwie Stryjeńskiej? Być może, że to echa impresjonizmu w tem tęczowem rozłożeniu barw pryzmy słonecznej.

Ale nie jest to pustka świetlna i wibrowanie, tylko szeroko rozstawiona na całej kompozycji gamma tęczowa.

Jest tu poszukiwanie linji kanciastej (po kubistach). Cieniowanie pozatem nie plastyczne, ale odcienie barw tęczowych.

Stryjeńska operuje wielkim zasobem form.

Na uprzednich wystawach widzieliśmy jej różnorodne ale zawsze brawurowe poszukiwania, jej świetne przezroczyste rysunki pędzlem (linja!) jej ilustracje do bajek robiona dyskretną techniką z angielska, ociekające sokiem barwy i humoru baby krakowskie...

Ale pamięć form myli czasem w kompozycjach, opartych na dorobku gotowym, a przeto bliskich manjery.

Prócz tego ścierają się w jednej kompozycji techniki różne co tworzy chaotyczne bric-a brac, jak np. niebo źle malowane miękkiemi płaszczyznami, nie godzi się z ostremi, zdecydowanemi formami kompozycji lub wypukłe modelowane głowy przy jednoczesnem płaskiem traktowaniu otocza. To też nie pora jeszcze spoczywać na laurach

WYSTAWA STOW. „RYTM".

W Zachęcie mamy nową wystawę Stowarzyszenia artystów „Rytm". Składa się ona w pewnej mierze z obrazów, widzianych już na poprzednich wystawach. Figuruje tu nowa nazwa i pewna osobistość nowa, zazwyczaj nieobecna w Salonach Zachęty—wybór. Jest to kwiat i sól młodej lecz już dojrzałej sztuki czasów ostatnich. Kuna, Skoczylas, Stryjeńska, Borowski, Noakowski, Zak, Kramsztyk. To też wystawa „Rytm" odcina się dodatnio od mdłych salonów, „zachęcających" do malowania byle jak.

Stowarzyszenie „Rytm" zawiązało się w celu podniesienia poziomu wystaw, oraz reprezentacji sztuki polskiej w Kraju i na zewnątrz. Wystawa obecna jest już zaproszoną do Krakowa i Wiednia. Cele praktyczne są wyraźne. Skąd jednak to słowo zwarte i tętniące: rytm?

Jest li to tytuł z przypadku, wiążący przygodnie grupę poszukiwaczy? A może program?

Jak było na początku dziejów tak i dzisiaj rytm jest istotą i nerwem sztuki. Nietylko muzyki, tańca i wiersza, lecz i plastyki. Rytmem jest równowaga w rozkładzie plam barwnych i brył, kołysanie się linij powrotnych. Na rytmie opiera się kompozycja. W prastarych dziełach sztuki nieświadomy tkwił rytm. Nigdy jednak niedociekano tak jego treści i istoty rzeczy i nie stawiano na rusztowaniach filozofji jak dzisiaj. Filozofja ostatniej doby dała teorję rytmu, odrodzenie tańca plastycznego wznowiło zapomniane tradycje rytmiczne, Dalcroze wprowadził rytmikę jako pierwiastek wychowawczy. Oto jest nieomal kult współczesny.

Widzieliśmy w Zachęcie nową grupę wyznawców rytmu. Jedno słowo to—starczy za program. I słusznie, że malarze nie bawią się w mózgowiczów. Ich słowem powinna być barwa, linja i bryła.

Niechże one mówią nam o programie, nowej rękawicy wyzwania, czy zarodka szkoły.

Czy jednak istotne pokrewieństwo w rytmie łączy artystów, którzy dotąd tak usilnie podkreślali odrębny charakter swojej twarzy?

P. Noakowskiego łączy z rytmem jedynie poziom. Trudno się doszukać w jego sugerujących impresjach architoktenicznych, malowanych z niezastąpioną lekkością i smakiem, jakiejbądź wspólnoty z rytmem.

Trudno posądzić również malarza tęgich portretów i martwych natur p. Kramsztyka, o nazwę rytmisty, jeśli taka kiedy istnieć u nas będzie. Jeśli jego cézannowskie bryły, wydobywające się z ponurych szarości mają jakie pokrewieństwo z innemi obrazami wystawy, to dzięki innym malarskim rodzicom.

Tem mniejsze prawo do rytmu może rościć p. Pruszkowski, który maluje coraz powierzchowniej.

Mimo to w tej luźnej i przygodnej grupie artystów można się doszukać pewnych wspólnych przykazań artystycznych, jakkolwiek każden z nich inną szedł drogą, zamykając oczy i uszy na wszelkie podszepty i wpływy, ażeby ustrzedz od skrzywienia z trudem zdobytą maskę własnej manjery.

Takie cudowne i dziwne pokrewieństwo istnieje pomiędzy grafikiem Skoczylasem a rzeźbiarzem Kuną. Pozwała ono stanąć im razem pod jedną banderą. Oto rytm, śpiewającej linji rytm, daje nam czelność przyrównać grafika zapatrzonego w dawne rytownictwo polskie ze spadkobiercą marmurów wczesnego odrodzenia.

To rytm wygina pieściwie chłodną marmurową linję Kuny. To rytm, pędzel i wiatr drapuje fałdy twardych samodziałów dziewkom w polu, niby muzom tanecznym. To wibrowanie białych nóg górali (w walce ze Szwedem) lub wężowe rozkręty łodyg przy dziewce rozpląsanej.

Jeden parol wiąże Kunę i Skoczylasa: po nim się poznają.

Borowskiego i Zaka łączy coś więcej niż parol. Twórczość ich stoi blisko, że możnaby ją poczytywać za ułamek szkoły. Główną wartością tych obrazów jest kompozycja, panowanie nad orkierstrą barw, linij, umiejętność wiązania grup. Jednako wychodząc z tradycji wczesnego odrodzenia włoskiego, dwaj ci malarze operują podobnemi środkami, nadając im różne zabarwienie liryczne i indywidualne.

Prócz mądrej kompozycji, której nic dodać ani ująć nie można i wspólnych malarskich antenatów dwaj ci malarze posługują się w malowaniu nie barwą rozłożoną (na pryzmę słoneczną), lecz tonem zasadniczym, plastycznie rozświetlanym.

Zak daje harmonje wyszukane barw ciężkich przesyconych, które sielankom

jego nadają ponury ton. Borowski bierze świeższe, piękniejsze akordy, z gammy tęczowej, stapiane miękko nakształt barw gobelinowych.

Harmonje z pryzmy słonecznej rozkłada na poszczególne postacie i przedmioty, tworząc kompozycje pełne uroku. Jednakże ten sposób malowania, jakkolwiek czerpie coraz nowe tony z tęczy, staje się monotonnym wskutek częstego powtarzania.

Stryjeńska w barwie trzyma prym, najświeższe i niespodzianie silne podając uczty oczom. Jej nowe kompozycje „Siedm sakramentów", oparte na średniowiecznych tradycjach i równocześnie na wycinankach łowickich.

Nowością jest tu czarny ton. Zresztą błędy te same co zwykle: postacie malowane suprematycznie, głowy zaś plastycznie z zadziwiającą trafnością charakterystyki. Koncertowo jest skomponowane „Kapłaństwo" w barwie i ustosunkowaniu postaci.

Mocno i rytmicznie robione są sangwiny Kowarskiego.

Streszczając uwagi nad wystawą, stwierdzamy jedno: Rytmiści różnią się od przeciętnych zachętowiczów mocnem poczuciem kompozycji. Realizm rozluźnił kompozycję obrazu, zamieniając go w przypadkową część nieokreślonej przestrzeni. Rytmiści konstruują samą w sobie całość. Jest to wskrzeszenie wielkiej zapomnianej u nas wartości. I to jest niezaprzeczoną i wielką zasługą stow. „Rytm". Większość rytmistów opiera się na tradycjach wczesnego odrodzenia włoskiego. (Borowski, Zak, Kuna, Kramsztyk w „Sapho"). Skoczylas i Stryjeńska mają polskich antenatów. Słowem wszycy ci malarze wznawiają związek z tradycją i tem się różnią od futurystów, fo mist.w, kubistów etc., którzy przekreślają całą świetną spuściznę przeszłości.

Oto są wytyczne, które można dostrzedz na pierwszej Wystawie Rytmu. Czy luźne stowarzyszenie przekształci się w szkołę, lub zwiąże się programem, pokaże przyszłość.

J. Orynżyna.

WYSTAWA DAWNYCH DRZEWORYTÓW LUDOWYCH

urządzona została w domu t. zw. X. X. Mazowieckich (Tow. Miłośników Historji). Na wystawę tę złożyły się drzeworyty, należące kiedyś do jednego z klasztorów Karmelickich na pograniczu Żmudzi i Prus, oraz drzeworyty pochodzące z Płazowa w Małopolsce.

Zamiłowanie do twórczości ludowej, jakie zapoczątkował wiek XIX, wychodziło raczej z etnograficznego i folklorystycznego podłoża, zaciekawiając swemi artystycznemi zaletami raczej tylko ubocznie i przypadkowo. Dziś natomiast, w epoce ucieczki od wszelkiego akademizmu, od wszelkich form „skończonych" i „doskonałych", każdy przejaw prymitywizmu, od archaizmu greckiego aż do rysunków jaskiniowych i rzeźb murzyńskich, jest mile a często z zapałem witany przez artystów, jako źródło „szczerej" inspiracji i „bezpośredniej" twórczości.

Przy bliższem jednak poznaniu, samorodność sztuki ludowej niepomiernie maleje, gdyż jest ona. w większości swych przejawów, genetycznie i chronologicznie zależna od sztuki powstałej w mieście, a przez lud przetworzonej i do jego potrzeb i zamiłowań dostosowanej. Oczywiście. że i w tej przetwórczości jest doza twórczości, jest często odrębny i pełen uroku swoisty charakter, nawet styl.

Drzeworyty zebrane na wystawie, a pochodzące z końca XVIII i początku XIX, należą do tej gałęzi twórczości ludowej, która jest właśnie najmniej samorodna, najmniej twórcza. Nie są one oczywiście wiernemi kopjami, gdyż na to nie pozwalałaby już mała techniczna sprawność „obraźników", lecz są one uproszczonem odtworzeniem dzieł sztuki europejskiej. a w tem uproszczeniu tkwi cały ich urok i nawet artyzm. Jest to zatem sztuka. polegająca głównie na transpozycji formy i techniki, na formalnem ikonograf.cznem odstępstwie od wzoru.

Dr. Jerzy Kieszkowski, zadał sobie niemały trud napisania rozumowanego katalogu wystawy. Wyjaśniając w przedmowie technikę drzeworytów ludowych, jakoteż krytycznie oceniając eksponaty, autor wylicza cały szereg drzeworytów, których pierwowzorem były dzieła Rogera van der Weyden, Dürera, Rubensa i t. d. Uderzająca często doskonałość kompozycyjna, która przy ludowych uproszczeniach, tem

więcej jest widoczna, tłumaczy się, w znacznej mierze, zależnością od wzorów, zależnością często bardzo odległą, zatraconą w szczegółach i w ikonografji, lecz trwającą w zasadniczych linjach kompozycji. Nie w kompozycji zatem szukać należy oryginalności ludowej, lecz raczej, w sposobie dekoratywnego ujęcia oraz w motywach ornamentacyjnych roślinnych i geometrycznych. Słusznie zauważa Dr. Kieszkowski, że typizacja figur, płaszczyznowość, dekoracyjność i prymitywność rysunku i techniki, składają się na odrębny, swoisty styl drzeworytów ludowych, lecz jest to styl pewnego stopnia kultury, nie zaś styl epoki. Dla tego też, rozpatrywanie tej gałęzi sztuki ludowej wyłącznie z punktu artystycznego jest, w gruncie rzeczy, nieporozumieniem.

A. Lauterbach.

DZIAŁALNOŚĆ WYDZIAŁU KONSERWATORSKIEGO PRZY TOWARZYSTWIE OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI W WARSZAWIE.

Po dokonanej reorganizacji i wyborze nowego prezydjum z prof. Lalewiczem na czele Wydział rozpoczął swą działalność w końcu maja 1920 r. I chociaż zawierucha wojenna spowodowała przymusową przerwę w pracy, niemniej odbyło się kilkanaście posiedzeń Wydziału, na których rozpatrzono szereg projektów przebudowy gmachów zabytkowych, gruntownie zbadano i przedyskutowano sprawę zamierzonej przebudowy Kościoła Garnizonowego przy ul. Długiej oraz, pomijając drobniejsze sprawy, wygłoszono kilka referatów dotyczących poszczególnych zabytków. Daleko owocniej przedstawia się działalność Wydziału w roku 1921. W roku tym odbyły się 24 posiedzenia zwykłe i 1 posiedzenie otwarte dla szerszej publiczności, a poświęcone wyłącznie sprawozdaniu prof. M. Lalewicza z wyniku rokowań pokojowych w Rydze co do rewindykacji archiwów, bibliotek i dzieł sztuki, wywiezionych do Rosji.

Na posiedzeniach zwykłych Wydziału wygłoszono 14 referatów naukowych, z których część była poświęconą muzeologji, reszta przeważnie badaniom poszczególnych zabytków. Kilka posiedzeń zajęła całkowicie sprawa muzeów w Polsce, zwłaszcza Muzeum Narodowego w W-wie. Na posiedzeniach tych wysłuchano i przedyskutowano referaty d-ra W. Tomkowicza i dyrektora B. Gembarzewskiego, poczem uchwalono zwrócić się do rządu z inicjatywą budowy nowego, odpowiadającego współczesnym wymaganiom muzeologicznym, gmachu Muzeum Narodowego w W-wie, rozpoczynając jednocześnie prace przygotowawcze.

W niezwykle ciekawym referacie o odbudowie Wawelu prof. S. Noakowski podkreślił troskliwość i wielką fachowość, z jaką prof. Szyszko-Bohusz prowadzi prace przy odbudowie Wawelu.

W szeregu referatów omawiano również sprawy dotyczące poszczególnych zabytków, jak ruin zamków w Grodzieńcu, w Korcu, w Ujeździe (Krzysztopory) oraz kościołów w Wigrach, w Chlewiskach i inn.

Ożywioną działalność wykazał Wydział i w dziedzinie prac komisyjnych. Podczas roku 1921 Wydział powołał 14 komisyj dla zbadania poszczególnych zagrożonych zabytków, jako to — niegdyś piękny, a dziś chylący się do ruiny pałac Działyńskich w W-wie, lub też dla oceny projektów przebudowy gmachów o zabytkowej wartości, jak pałac Mostowskich, kościół w Sochaczewie i t. d.

Czynnych było również 9 delegacyj, które w miarę potrzeby zostały wybrane przez Wydział, czy to dla zbadania poszczególnych objektów poza Warszawą, czy też w celu reprezentowania Wydziału w pracach komisyj rządowych lub instytucyj społecznych.

Szereg kwestyj, związanych z ochroną zabytków, zainicjowanych przez poszczególnych członków Wydziału, zostały po uprzedniem ich opracowaniu oraz zreferowaniu przez powołane w tym celu komisje, przedyskutowane na posiedzeniach i skierowane na właściwe tory.

Najważniejszą była sprawa konserwacji Wilanowa. Przy współudziale Tow. Op. n. Z. P. porozumiano się z Ksaw. hr. Branickim i w czerwcu 1921 r. utworzono komitet, w skład którego weszli konserwator warszawski, delegat Wydziału konserw. przy Tow. Op. n. Z. P. oraz pełnomocnik hr. Branickiego. Komitet obrał kierownika robót i obecnie czuwa nad wykonaniem programu obejmującego *kolejność* niezbędnych robót konserwatorskich w Wilanowie, Marysinku, Natolinie i inn. Na posie-

dzeniach Wydziału rozpatrzono również i szereg spraw dotyczących tych zabytków, co do których zostały nadesłane z prowincji zapytania od osób prywatnych lub instytucyj. W niektórych wypadkach Wydział wydelegowywał poszczególnych członków dla zbadania sprawy na miejscu, nawiązania bliższego kontaktu i zreferowania stanu rzeczy na posiedzeniu dla wydania opinji. Tego rodzaju delegacje wyjeżdżały do Willi-Góry pod Nowym Dworem, mającej się przebudować na szkołę rolniczą Instytutu dla Głuchoniemych i Ociemniałych w W-wie, do Koprzywnicy w sprawie miejscowego kościoła, do Chlewisk i t. d.

Nie sposób w krótkim sprawozdaniu wymienić wszystkich spraw rozpatrywanych na posiedzeniach Wydziału, a tembardziej mnóstwa ciekawych, a nieraz trudnych zagadnień, jakie się wyłaniały przy bliższem i wszechstronnem rozpatrywaniu poszczególnych zabytków, coby dopiero umożliwiło prawdziwe zapoznanie się z działalnością Wydziału Konserwatorskiego.

Jednakże tych kilku słów wystarczy dla zrozumienia wagi tej jedynej w Warszawie instytucji, w której grono artystów i najlepszych architektów, „czujących” i rozumiejących architekturę, z całem zaparciem się pracuje pro publico et sua bono.

T. B.

KILKA UWAG O ŚWIEŻO OTWORZONYCH TEATRZYKACH W WARSZAWIE.

Rzeczy wesołe, rozbrzmiewające z wielu scen teatrzyków warszawskich, zawzięcie konkurują z kinoteatrem. Powstają teatrzyki jak grzyby po deszczu, — jaki los je spotka, przekonamy się niedługo. Tymczasowość tego interesu na pięć minut i pośpiech w wykonaniu dobitnie charakteryzują szatę zewnętrzną przytulisk rozbawionej „Warszawki”. Cechą charakterystyczną prawie wszystkich świeżo powstałych teatrów jest brak jednolitej kompozycji.

Architektura fasady nie ma nic wspólnego z architekturą wewnętrzną, a bywa i tak, że poczekalnia kłóci się w niemożliwy sposób z sąsiadką — widownią. Wejście do wszystkich teatrzyków przez bramę zwykłej czynszówki, a więc pierwsze ślady wysiłku twórczego — to dekoracja bramy. Następne wrażenia — to fasada, poczekalnia i widownia.

Teatr „Wodewil” mile przyciąga spokojną fasadą oraz nazwiskami artystów; naraz w bramie otacza widza rój papug, tworzących „Jońskie głowice” na pękatych, spłaszczonych półkolumnach. Trudno sobie wyobrazić jakim sposobem z pod jednej ręki mogą wyjść dwie rzeczy, tak różne, jak fasada i brama. Przerażenie widza wzrasta niepomiernie, gdy wchodzi do poczekalni i na widownię. Rój papug zwiększa się, a wśród nich stosy najrozmaitszego typu kwiatków i kwiateczków (z gipsu).

Podobny kontrast między częściami całości charakteryzuje teatrzyk „Nietoperz”. Teatr usytuowany dobrze, jedyny ze świeżootwartych, który posiada wejście wprost z ulicy. Na całość składają się dwie sale: poczekalnia o przyjemnem zestawieniu szarego i białego koloru, wytrzymana w swawolnym empire'ku i widownia w stylu rococo o poplamionych bialych ścianach.

Dlaczego w taki sposób pomyślano o całości architektonicznej — niewiadomo.

W „Teatrze Nowym” o niezbyt kształtnej fasadzie i skromnem wnętrzu pomyślano o efektach barwnych; gładkie ściany widowni pokryto zdecydowanym ciemnym kolorem, ale „bajecznie kolorowe” oświetlenie zabiło kolor i ściany martwe.

Dziwna rzecz. W „Nietoperzu” na brudne ściany pada białe światło, a w „Teatrze Nowym” na malowane ściany puszczono całą tęczę barw.

Najpoważniej, jako całość, przedstawia się teatr „Nowości” utrzymany w stylu empire, wypowiedzianym dość gruboskórnie. W widowni razi nieprzyjemny podział na piętra i brak wspólnej skali w motywach dekoracyjnych. Sala sztywna pomimo dobrego połączenia złocistej ochry z białym kolorem, przytem efekt pomalowania ścian został bardzo osłabiony przez krzywo zawieszony żyrandol z żółtego jedwabiu (żółte światło pada na żółty i biały kolor).

Obecnie Warszawa oczekuje otwarcia 3-ch poważnych teatrów: dawnego teatru „Rozmaitości” i dwóch dramatycznych teatrów przy ul. Karowej. Przeznaczenie tych teatrów każe spodziewać się poważnej i jednolitej kompozycji w przeciwieństwie do chaosu i płochliwości form architektonicznych teatrów — przytułków dla płochliwej cnoty dziatwy podkasanej muzy.

J. D.

SPROSTOWANIE.

W art. p. t. „Budownictwo Warszawskie‘, („Południe“, zeszyt I, r. 1921 str. 46) ma być: „Dominujące miejsce zajmuje przebudowa starożytnego domu p. Kościelskiego przy ul. św. Jańskiej pod kierownictwem arch. *J. Nagórskiego"*, a nie arch. Wojciechowskiego, jak mylnie wydrukowano.

J. Dąbrowski.

WILNO.

WYSTAWA OBRAZÓW ARTYSTÓW POLSKICH.

Dzięki wspólnym wysiłkom dwóch Komisyj Międzyzwiązkowych Kulturalno-Artystycznych: wileńskiej i warszawskiej przebywała u nas w ciągu mniej więcej miesiąca (grudzień — styczeń) wystawa obrazów malarzy polskich.

Przeszkody do przezwyciężenia były znaczne. Plastycznej wyobraźni artystów warszawskich Wilno rysowało się jako miasto zaludnione w części przez głodne wilki, w części przez krwiożerczych Litwinów, dybiących z nożami w ręku przedewszystkiem na wytwory polskiej sztuki.

Nic przeto dziwnego, że owe przesądne lęki podcięły skrzydła wielu możliwościom, i że wystawa nie reprezentowała się tak okazale, jak tego pragnęli organizatorzy. W każdym jednak razie te sto kilkadziesiąt eksponatów, któreśmy na wystawie oglądali stały na poziomie normalnych wystaw w warszawskiej Zachęcie.

Dzieła dawniejszych artystów Alchimowicza, A. Gierymskiego, Pawliszaka, A. Wierusza-Kowalskiego nadawały wystawie charakter poniekąd retrospektywny, co w połączeniu z płótnami malarzy młodszych i najmłodszych sprawiło, iż otrzymaliśmy jak gdyby pobieżny przegląd malarstwa polskiego od lat 70-tych do dni dzisiejszych.

Tu należy stwierdzić fakt niewątpliwy, że prace artystów należących do dawnego pokolenia górowały nad obrazami współczesnych. Płótna np. Alfreda Wierusza-Kowalskiego mimo cech tak zwanego naturalizmu posiadały znacznie więcej prawdziwych walorów artystycznych niż szeregi obok wiszących współczesnych „impresyj“. Z jednej strony mamy umiejętne wytrzymanie tonu, z drugiej jaskrawość, przypadkowość plam, które tłumaczą się jedynie tem, że „tak było“ w danym kawałku natury.

Z pomiędzy malarzy współczesnych na czolo wysunął się Roguski z jego świadomem dążeniem do kompozycji.

Z wielkim nakładem dobrej woli publiczność wileńska oglądała „Portret“ pędzla p. Bianki Mercère, szukając pilnie znamion talentu, o którym tak szeroko pisał swego czasu „Tygodnik Illustrowany“; — nie znajdując ich w tej mdławosłodkiej robótce damskiej odchodziła rozczarowana...

Z wileńskich artystów wyróżniały się pejzaże temperą B. Jamontta oraz prace M. Kuleszy i C. Wierusza-Kowalskiego.

Mimo różnych braków ta od kilkunastu lat pierwsza wystawa obrazów posiadała doniosłe znaczenie w życiu kulturalnem Wilna, co wyraźnie podkreśliła tutejsza publiczność, licznie i stale uczęszczając na wystawę, natomiast jeden z dzienników polskich — „Rzeczpospolita“ w jej wileńskiem wydaniu — zbył wystawę całkowitem i uporczywem milczeniem, na co zwróciły nawet uwagę miejscowe pisma rosyjskie i żydowskie.

Można mieć nadzieję, że dzięki inicjatywie K. M. K-A. pierwsze lody zostały już przełamane, tradycja wystaw wileńskich odświeżona i że następna wystawa nie da na siebie zadługo czekać.

S.

SZKOLNICTWO ZAWODOWE.

Rządy rosyjskie na Litwie, dążąc systematycznie i konsekwentnie do wyplenienia polskości w naszym kraju, jęły się dzikiego i barbarzyńskiego, niemniej jednak skutecznego oręża walki: u samych podstaw, u korzeni niszczyć poczęto wszelkie życie kulturalne. I nie wyłącznie o oświatę tu chodziło: zamierzenia rusyfikatorów sięgały dalej, miały na celu wytępienie wszelkich pierwiastków cywilizacji, z polskością zrośniętych, zepchnięcie szerokich warstw ludności bez mała na poziom plemion pierwotnych.

Nietylko powszechny analfabetyzm ludu

był ideałem rządu najezdców, lecz i wytrzebienie każdej umiejętności technicznej, jakiejkolwiekbądź sprawności fachowej.

Usiłowania te, niestety, w pewnej mierze zostały uwieńczone powodzeniem: dziś cała przepaść dzieli wykształcony ogół polski od nieczującego żadnych potrzeb kulturalnych, niepismiennego i ciemnego ludu.

A zaś ta straszliwa, destrukcyjna robota w pierwszym rzędzie odbiła się na rzemieślnikach i rękodzielnikach, wyrobami których słynęło niegdyś Wilno.

Obecnie — ni śladu dawnej świetności. Starzy doświadczeni majstrowie, w innych jeszcze warunkach wychowani, powymierali,—na ich miejsce nikt nie przyszedł.

Przez długi czas jedyną w Wilnie szkołą rzemieślniczą była żydowska „Pomoc Pracy" prowadzona sprężyście i żywo, ale bez najmniejszych aspiracyj artystycznych. Jej to wychowańcom zawdzięczamy ohydne szyldy wileńskie, wołające o pomstę do nieba wnętrza naszych mieszkań, niezdarne wyroby snycerskie, ślusarskie i t. d.

Konieczność jaknajgruntowniejszych zmian w podobnym stanie rzeczy tak była dla wszystkich oczywistą, że natychmiast po odbiciu Wilna przez wojska polskie, kilka instytucyj prywatnych, porozumiawszy się z rządem, przystąpiło do pracy, mającej na celu tworzenie szkół o typie zachodnim dla podźwignięcia z upadku zamierających rzemiosł, dla krzewienia kultury artystycznej i poczucia stylowego.

Początki nie były szczęśliwe. Z inicjatywy oficjalnego poniekąd na naszym gruncie przedstawiciela kultury artystycznej utworzono Wydział Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Stefana Batorego. Przy zupełnym braku odpowiednio przygotowanych słuchaczy, bez odpowiednio wykwalifikowanych sił profesorskich—instytucja ta w Wilnie, pozbawionem muzeów i stałych wystaw, skazana była zgóry na ospałe jeno wegetowanie. Zdaje się, że rozstrzygającym w tej sprawie był pewien sentyment historyczny, chęć zadośćuczynienia „pięknej tradycji", nie zaś liczenie się z istniejącemi warunkami, nie pragnienie zaspokojenia najbardziej palących potrzeb.

Bardziej fortunne były kroki, które poczynił tutejszy Departament Oświaty. Zaczęto od fundamentów: wysunięto na plan pierwszy szkoły rzemieślnicze i techniczne, pod tym bowiem względem Wileńszczyzna była unikatem pomiędzy innemi krajami. Tak np. sama Galicja Wschodnia posiadała w 1912 r.—450 szkół zawodowych, Poznańskie — 747; w 1919 r. Rzeczpospolita Polska mimo bardzo ciężkich warunków zakłada 163 szkoły tego typu, — tymczasem zwolniona od bolszewickiej inwazji Wileńszczyzna nie posiadała *ani jednej* podobnej szkoły!

Jest więc niepożytą zasługą Departamentu Oświaty fakt, że zdołał on stosunkowo szybko zorganizować i uruchomić szereg zakładów, a jednocześnie opracować programy nowych, normalnych szkół rzemieślniczych i średnich technicznych. Zwłaszcza wielką a zapobiegliwą ruchliwość okazał Referat Oświaty Pozaszkolnej, bacząc pilnie na najdrobniejsze nawet przejawy życia w tej dziedzinie, i udzielając im niezwłocznie troskliwej a skutecznej pomocy.

Założono szereg kursów instruktorskich, zorganizowano odczyty objazdowe, pokazy, rozpowszechniano umiejętnie dobrane, a na polskich wzorach oparte bibljoteczki zawodowe i t. p. Tak zostały stworzone podwaliny do odrodzenia kulturalnego rzemieślnictwa u nas.

Pracę tę w dalszym ciągu prowadzą zawodowi artyści plastycy, którzy wspólnie z Referatem Kultury i Sztuki uruchomili średnią Szkołę Rysunkową, stopniowo rozszerzającą działy sztuki stosowanej i rzemiosł artystycznych, i coraz bardziej zbliżająca się do typu uczelni, ogarniającej tak zdobnictwo i przemysł artystyczny, jak i średnie wykształcenie ściśle artystyczne.

Masowy napływ do tych szkół uczniów — zarówno młodzieży jak i osób starszych — stanowi objaw ze wszech miar pocieszający. W oczach naszych rośnie awangarda przyszłych bojowników o zagubione piękno Wilna, sposobi się do pracy zastęp, który na gruzach i popielisku wmuruje cegły pod wyniosły gmach kultury polskiej. Tem wyraźniej się odczuwa ważne znaczenie tego ruchu, że stoimy wobec coraz bardziej naglącej konieczności odbudowy, która przez długi okres przyszłości będzie świadczyła o stopniu i charakterze naszej kultury.

S.

WILEŃSKA SZKOŁA DRAMATYCZNA,

założona przez K.M.K.A., a zostająca pod nadzorem Departamentu Oświaty, przeszła pod nowe kierownictwo. Dyrektorem został mianowany p. Henryk Cepnik, b. dyrektor Teatru Polskiego w Wilnie przed inwazją bolszewicką, obecnie kierownik literacko - artystyczny teatrów wileńskich: Polskiego i Powszechnego. Pod nowem kierownictwem szkoła jakby ożyła i rozwija się świetnie. Liczy ona obecnie około 40 uczniów i uczenic, wśród których znaczny procent stanowią studenci i studentki Uniwersytetu Wileńskiego. Profesorami są: pp. Józef Leśniewski i Wacław Nowakowski, reżyserowie teatrów wileńskich, Artur Neromski i Irena Jankowska (mimoplastyka). Dyr. Cepnik wykłada historję i teorję teatru, dramatu i sztuki aktorskiej, oraz prowadzi seminarjum dramaturgiczne, na którem są opracowywane i dyskutowane tematy z zakresu studjowania i opracowywania ról, oraz z zagadnień sztuki inscenizatorskiej. W ciągu kwietnia urządzony będzie przy szkole kurs instruktorski dla kierowników i reżyserów teatrów amatorskich i ludowych. *m.*

MUZYKA.

W Wilnie jak dotychczas najżywszym przejawem ruchu muzycznego są koncerty artystów przyjezdnych.

Na początku sezonu mieliśmy więc występ znanej już w Wilnie śpiewaczki p. Szymanowskiej wraz z młodą pianistką p. Józefowiczówną, a dalej cały szereg koncertów danych przez artystów tej miary co Śliwiński, Barcewicz, Dygas i t. d.

W sali Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków również odbyły się dwa świetne koncerty p. Poznańskiej - Rabcewiczowej, z których jeden był całkowicie poświęcony twórczości Chopina.

Wszystkie wspomniane koncerty cieszyły się dużem powodzeniem, świadczącem aż nadto wyraźnie, jak bardzo spragnione jest Wilno dobrej muzyki, której nie mogą jej dostarczyć siły miejscowe.

Czynny udział samego Wilna zaznaczył się w tej dziedzinie przedewszystkiem występami miejscowej orkiestry symfonicznej, która swojem zgraniem się i wysokim poziomem artystycznym wywiera nader dodatni wpływ na rozwój kultury muzycznej w Wilnie.

Dotychczas odbyło się siedm koncertów symfonicznych. Pierwszy — wykonany został w Sali Miejskiej pod batutą p. Gałkowskiego. Wykonanie utworów Czajkowskiego — „Burzy“ i „Czwartej symfonji“ poprzedził odczyt o twórczości Czajkowskiego wygłoszony z wielką erudycją przez p. Gałkowskiego (szkoda, że nie po polsku). Orkiestra wywiązała się ze swego zadania wspaniale, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę stosunkowo nieliczną liczbę członków orkiestry.

Rychło potem zapowiedziany został cały cykl koncertów symfonicznych pod dyrekcją p. A. Wyleżyńskiego a przy poparciu finansowem Komisji Międzyzwiązkowej Kulturalno - Artystycznej. Koncerty te miały na celu zapoznanie publiczności z niegranemi dotąd w Wilnie symfonjami Beethovena. Dotychczas odbyły się 4 takie koncerty, z których każdy jedynie w pierwszej swej części odpowiadał programowi koncertów „historycznych“. Druga zaś część, głównie dzięki udziałowi zaproszonych do Wilna solistów: p. Comte-Wilgockiej, Boguckiego, Drzewieckiego, Heinze'go miała charakter przypadkowy nie ujęty w karby zasadniczą myślą programową, mającą przyświecać koncertom historycznym. Na drugą tę połowę składały się utwory Stojowskiego, Musorgskiego, Noskowskiego, Chopina i t. d.

Podczas koncertów zarówno dyrygent jak i zespół orkiestralny pełnili swe zadanie z największą starannością, im tedy zawdzięczamy poznanie 4-ch symfonij Beethovenowskich w niezwykle jak na Wilno precyzyjnem wykonaniu. Koncerty historyczne gromadziły za każdym razem niebywale licznie inteligencję polską, przy prawie całkowitej abstynencji publiczności żydowskiej.

Niestety, mimo gorliwych zabiegów Komisji Międzyzwiązkowej, cykl tych koncertów został na razie przerwany z wielką krzywdą dla społeczeństwa.

Nakoniec zaznaczyć należy jeszcze jeden występ orkiestry symfonicznej, gdy pod batutą p. Lejby Cejtlina została wykonana 5-ta symfonja Czajkowskiego.

Od kilku lat zauważyć się daje wśród ogółu ludności polskiej w Wilnie wciąż wzrastające zainteresowanie się muzyką, przedewszystkiem śpiewem chóralnym.

Wydział pozaszkolnej oświaty naszego Departamentu Oświaty oceniając słusznie całą doniosłość tego objawu otoczył opieką wszelkie prywatne poczynania zmierzając do kultywowania chóralnego śpiewu oraz przyczynił się do zaprowadzenia dobrze postawionych lekcyj śpiewu we wszystkich niemal szkołach średnich i — co ważniejsza — powszechnych. Powstałe dzięki tym zabiegom większe zespoły chóralne pod kierunkiem p.p. Kalinowskiego i Czebotarewskiego dały już podczas kilku występów publicznych dowód sprawności organizacyjnej i poważnego traktowania swej sztuki. Utworzony został „Związek Miłośników Pieśni", który czynnie pomaga Departamentowi Oświaty w szerzeniu zamiłowania do pieśni polskiej.

Jednem słowem ziarna rzucone latem ubiegłego roku przez prof. Kazurę znalazły na gruncie wileńskim podatną glebę.

Gorzej natomiast się dzieje z kształceniem się muzycznem na poszczególnych instrumentach. Wilno dotkliwie odczuwa brak większej, dobrze uposażonej uczelni muzycznej. Istniejąca tu obecnie pod kierownictwem p. A. Wyleżyńskiego Szkoła Muzyczna, mimo skupienia w charakterze profesorów najlepszych artystów-muzyków wileńskich, nie może w zupełności po ołać swemu zadaniu wobec braku odpowiedniego lokalu, odpowiednich instrumentów i t. d.

Zaś liczba mieszkańców Wilna rośnie, powiększyła się już znacznie nawet w roku obecnym, coraz więcej mamy ludzi pragnących kształcić się poważnie w muzyce. Coraz bardziej palącą i nagłą staje się sprawa Konserwatorjum, któreby jedynie mogło zaspokoić wszystkie potrzeby Wilnian pod względem muzycznym.

I oto świeżo zaszedł fakt znamienny— ludność żydowska zakłada sama własne Konserwatorjum. Będzie to jeszcze jedna instytucja nadająca kulturze Wilna, obce mu zabarwienie rosyjskie.

Uważamy, iż my Polacy nie powinniśmy zostać w tyle. W imię szerzenia w naszym kraju zachodniej kultury muzycznej należy wytężyć wszystkie siły i stworzyć tu jaknajrychlej Konserwatorjum polskie.

K. Ranuszewicz.

BALET.

W ostatnich czasach kilkoma publicznymi występami zwróciła uwagę wilnian sztuką się interesujących znakomita artystka — tancerka p. Wiktorja Kwiatkowska, a to jako wykonawczyni i jako kompozytorka. W wykonaniu wielki wdzięk i nieomylna pewność ruchów, w kompozycjach zrywająca z wszelkim szablonem śmiała i świeża fantazja, urok nastrojowy i poetycki czar — czynią z p. Kwiatkowskiej— jedynej w Wilnie przedstawicielki klasycznego baletu — niepospolite zjawisko artystyczne, o najświetniejszych nadziejach na przyszłość.

Pani Wiktorja Kwiatkowska od dzieciństwa już szła w obranym przez siebie kierunku.

Mając jedenaście lat wstąpiła do słynnej w Rosji szkoły baletowej Czykrygina (baletmistrza cesarskich teatrów w Petersburgu). Bierze udział w występach baletowych na deskach scenicznych Cesarskiej Opery Maryjskiej i innych pomniejszych teatrów, początkowo w zespole, po paru zaś latach jako solistka.

W roku 1917 Opera Maryjska wystawia kompozycję p. Kwiatkowskiej — wówczas kilkunastoletniej zaledwie artystki — pod tytułem „Liście Jesienne".

Po powrocie do kraju w r. 1919 zakłada p. Kwiatkowska własną szkołę baletową w Wilnie. Mimo brak funduszów i co za tem idzie trudność zdobycia odpowiedniego lokalu i kostjumów, szkoła zapowiadała się świetnie. Całoroczna prawie przerwa z powodu inwazji bolszewickiej, choć wypadła w zaraniu działalności szkoły, nie zdołała rozproszyć dobranego zespołu uczenic. Kontynuując dalej szkołę od lipca 1921 r. utalentowana artystka przezwyciężyła wszelkie techniczne i finansowe trudności i zdołała doprowadzić swą szkołę do wysokiego poziomu artystycznego.

Nadwyczaj zgrane występy uczenic p. Kwiatkowskiej na wieczorach Artystów-Plastyków, w Polskim Domu Robotniczym, w Sali Miejskiej wykazały, jak wielki talent nauczania posiada p. Kwiatkowska poza swemi zdolnościami twórczemi.

Z dotychczasowych kompozycyj pani Kwiatkowskiej na baczną uwagę zasługują przedewszystkiem następujące: „Grzyb"— „Valse posthume" — Chopina, „Menuet" — Paderewskiego, „Satyr i Kwiatek", „Motyl" „Taniec Śniegu", „Taniec Liści" i „Śpiąca Królewna".

S. B

SZOPKA.

Wydział Sztuk Pięknych ma specjalne zamiłowanie do wskrzeszania tradycyj poszczególnych momentów życia ubiegłego.

W sali miejskiej odnowiono tradycję czasów królewskich, kreując t. zw. „Igrzyska na Wileńskim Zamku Dolnym, na cześć Miłościwie nam Panującego Najj. Króla JMCI Zygmunta Augusta".—Bardziej artystycznem przedsięwzięciem było wznowienie ongiś tradycyjnej Szopki. Pomysł jej, jak i dozór nad wykonaniem zawdzięczamy niedawno przybyłemu do Wilna profesorowi Kotarbińskiemu. Starano się o stworzenie typu Szopki Wileńskiej. Czy to osiągnięto — czas okaże. W każdym razie to co zrobiono, zrobiono dobrze, z wielkim smakiem i szczęśliwem zastosowaniem niezbędnej w tym wypadku pewnej dozy „szczerej" naiwności. Stosuje się to, jak do wyboru tekstów tradycyjnych, tak i do figurek, ich typów, kostjumów. Sama szopka wykonana w naiwnych formach o mniej więcej polskim charakterze, prostotą swoją niezmiernie podnosiła malowniczość i dosadność akcji odgrywającej się na scenie.

Dowcipy części aktualnej były przeważnie dobre, niektóre wręcz znakomite. Do towarzyszących akcji kupletów zastosowywano w sposób niespodziewany, a powiększający komizm sytuacji melodję, z którą zwykło się oddawna łączyć całkiem inną, często przeciwległą treść. Tak np. do kupletu, rozpoczynającego się od słów szopkowego conférencier'a: „trzeba raz wreszcie skończyć z Towarzystwem Artystów Plastyków", — zastosowano melodję znanej Wilnu przeszło od dwuch lat dziadowskiej pieśni:

Na Wydziale Sztuki w Wilnie
o . . .
Uczą dziady uczniów pilnie
o . . .
A choć uczą w sposób wszelki
o . . .
Skutek z tego jest niewielki
o . . .
i t. d. i t. d.

Były też i sceny poważne. Najładniejszą, naprawdę wzruszającą była ta, w której jeden z „trzech Króli", generał Żeligowski w pokorze ofiarowuje Wilno małemu Jezusowi.

k.

KRAKÓW

TEATR.

— Życie teatru w Krakowie wzmogło się w miarę wzrostu importowanych z zagranicy sztuk francuskich i amerykańskich, których monopol wystawiania ujęła w swe ręce dyrekcja młodego teatru „Bagatela". Teatr ten skupił wokół siebie najlepsze siły aktorskie i reżyserskie i dał to, czego bardzo Krakowowi brakowało, po skasowaniu teatru powszechnego—repertuar nie wymagający od audytorjum zbyt wygórowanego wysiłku mózgowego, dostępny dla przeciętnie w inteligencji zaawansowanej publiki, a podany w czystej i pięknej oprawie. Repertuar teatru Francji, Ameryki i Niemiec wyparł w zupełności polski. Na afiszu „Bagateli" nie czyta się nazwisk autorów polskich. Dla równowagi chyba lub zaznaczenia, że jesteśmy u siebie w domu, pojawi się raz na jakiś czas Fredro, Bałucki czy Zapolska. W ostatniej dobie dominuje Hans Mueller (Płomień), Sidney Garricks (Kobieta, która zabiła...), Henri Kistenmaeckers (Przeszła bez śladu) i nieodłączna spółka francuska de Flers i Caillavet (Osiołkowi w żłoby dano).

Teatr posiada świetnych reżyserów w osobach Aleksandra Węgierki i Jana Nowackiego. Reżyserja zdąża w kierunku nadania dramatowi naturalności wyrazu i subtelnej cyzelacji, komedji zaś werwy życiowej i refleksu świateł paryskich bulwarów. Dekoracyjna oprawa sztuk granych wypada zawsze szczęśliwie, dzięki pomysłom wytwornych „wnętrz" architekty Loewenkrama, prześcigających się wzajemnie w stylowem ujęciu. Niezapomniana „Kobieta, która zabiła" ... zapoznała nas z systemem dekoracyj kotarowych Craiga, które tyle zachwytu szczerego wywołały.

Lektura jednak dramatyczna tego teatru obrała sobie jedno łożysko, którem wartko, gorączkowo, a bezustannie płynie. Daje ona widzowi jeden tylko gatunek wzruszeń silnie i wyłącznie sensytywnych.

Pod tym względem spełnia „Bagatela" wobec społeczeństwa rolę zupełnie współrzędną z wydawniczą pracą „Lektora". Miljonowe pozycje kasowe teatru rzucają

w każdym razie dziwne światło na smak i zapotrzebowania „moralnego” Krakowa...

— Drugi przybytek sztuki Teatr miejski im. Jul. Słowackiego, został całkowicie zakasowany przez poprzedniczkę. Wina to przedewszystkiem destrukcyjnych wpływów wojny, która zostawiła nam w spadku typ współczesnego słuchacza, nie mogącego się nagiąć do przeżywania rzeczy poważnych i genjalnych, operującego jedynie powierzchownym sposobem myślenia i dbającym wyłącznie o płytkość i taniość przejmowanych wzruszeń teatralnych.

Obecna publiczność, składająca się głównie z dorobkiewiczów wojennych, gdyż tylko oni opłacać mogą nadmierne ceny, bytnością swoją wytwarza atmosferę, która głównie przyczynia się do obniżenia artystycznego programu teatru. Stąd pseudokultura audytorjum nie zniesie takich rzeczy, jak niedawno wystawianej „Klątwy” Stanisława Wyspiańskiego, czy „Strasznych dzieci” Karola H. Roztworowskiego.

„Klatwa” St. Wyspiańskiego wywołała początkowo wielkie zainteresowanie społeczeństwa. Inscenizacja, reżyserja, wystawa, przeprowadzone z tym pietyzmem, jakim otacza się tu zwykle dzieła Wyspiańskiego zdobyła powodzenie w pierwszych trzech przedstawieniach po to — aby nagle urwać się w czwartym i pogrzebać. Problem bowiem poruszany przez Wyspiańskiego, okazał się właśnie dla tego drugiego rodzaju publiczności, dosłownie, banalny i nieciekawy, jakkolwiek teatr posiada w zespole siły takie, jak Adwentowicz, Jednowski, Guttner, Bednarzewska.

Stylizowane dekoracje artysty - malarza Iwona Galla, wycofały z obiegu dawnej powszedniości dekoracje podkreślające naturalistyczny kierunek w malarstwie.

— Ubiegłego roku otwarto z wielkim nakładem pracy i kosztów trzeci teatr: operę. Sporo trzeba było lat, zanim ojcowie podwawelskiego grodu przyszli do przekonania, że Kraków potrzebuje opery, że muzykalna publiczność tęskni za pieśnią, nietylko z estrady dorywczo zasłyszaną. To też i słusznie podnieść należy nadludzkie wprost wysiłki Towarzystwa operowego, że otworzyło w warunkach nader niepomyślnych obecną operę, zużytkowując w tym celu gmach, służący ongi szkole jazdy konnej i teatrowi ludowemu. Wygląd tego parterowego budynku, od zewnątz podobnego do prowincjonalnego żydowskiego domu modlitwy, zda się ciągle przypominać o najpierwszym obowiązku Krakowa, wznieść gmach odpowiadający powadze i wymaganiom Opery.

Artystyczny poziom operowego teatru jest zależnym nietylko od wartości repertuaru lecz także od bardzo częstych zmian w obsadzie solistów, jakie się tu z natury rzeczy nastręczają. W tym zaś ostatnim kierunku, młoda opera krakowska pragnie stać się wzorem mimo gór nieprzebytych trudności w jej dotychczasowym rozwoju.

Tak w przeciągu dwóch miesięcy w dziewięciu przedstawieniach „Toski” śpiewało czterech Scarpiów (Jarosławski, Kniaginin, Krugłowski, Okoński) dwie Toski (Jaworzyńska, Nahlikówna) dwóch Cavaradossich (Cortilli, Mann). W dziesięciu przedstawieniach „Pajaców” wystąpiły trzy Neddy (Jefimcewa, Bandrowska-Osmecka, Jastrzębska) i t. d.

Chóry i orkiestra, na których spoczywa conajmniej połowa odpowiedzialności za powodzenie przedstawień, spełniają swe zadanie dobrze, batuta bowiem spoczywa w rękach Bolesława Walewskiego. Corps de balet pod kierownictwem Kjakszta, Cesarskiego posiada siły pierwszorzędne. Wielka frekwencja publiczności świadczy, że teatr operowowy stał się dla Krakowa koniecznością, której się już nie wykorzeni.

Zgodnie z duchem czasu, przy operze kątem mieści się operetka, która łącznie z „Teatrem Nowości” z powodzeniem eksploatuje nieśmiertelne wiedeńskie fabrykaty sceniczne.

J. S.

MUZYKA.

— Ruch muzyczny stał się niezwykle ożywiony i bogaty. Estrada świeżo odzyskanego „Starego teatru” mało kiedy jest niezajętą. Z jednej strony lokalne instytucje muzyczne starają się przedstawić owoce swej pracy, z drugiej zaś komitety dobroczynne aranżują wieczory muzyczne, wyzyskując dobrą wolę i siły talentów miejscowych, stając się często miejscem dla pierwszych lotów aspirantów, którzy błyszczą obecnie w zodjaku artystycznym Polski.

Z instytucyj muzycznych Krakowa osią-

gnął markę wytwornego zespołu „Związek muzyków polskich” pozostający pod dyrekcją naprzemian Bolesława Walewskiego i Zdzisława Jachimeckiego. Związek muzyków pracuje od trzech lat i to planowo. Urządza koncerty symfoniczne o programie muzyki Beethovena, Czajkowskiego, Wagnera, oraz nowoczesnej muzyki polskiej i rosyjskiej. Koncerty związku muzyków cieszą się niezwykłą frekwencją publiczności. Zważyć trzeba, że pracę Związku muzyków popiera się wszelkiemi siłami, bo to praca piękna, nie na zysk obliczona, nieraz nawet pełna zaparcia się i dobrej woli ze strony członków Związku. Położone umiejętnie fundamenta artystyczne, pozwoliły orkiestrze rozwinąć się do pokaźnego zespołu 70 członków i wróżą Związkowi pierwszorzędną przyszłość.

Przed dwoma laty powstało towarzystwo oratoryjne, wypełniając tem wielką lukę w ruchu muzycznym Krakowa. Zamierzeniem t-wa jest kult dla pieśni kościelnej i oratorjów, w stosunku do zagranicy (np. Niemiec) bardzo u nas zaniedbany. Prezesem Towarzystwa zamianowano dyrektora teatru „Bagatela” Marjana Dąbrowskiego, który bezinteresownem użyczaniem teatralnego budynku umożliwia sporadyczne urządzanie muzycznych produkcji, zasilających poważnie fundusze Towarzystwa.

Towarzystwo oratoryjne posiada pokaźny chór mięszany oraz orkiestrę sym oniczną, pozostające pod artystycznem kierownictwem Kazimierza Garbusińskiego, autora wielu utworów z dziedziny kościelnej muzyki. Jakkolwiek wartość muzyczna produkcyj w wykonaniu Towarzystwa jest wysoką, to jednak zainteresowanie się publiczności początkowo było mierne. Dopiero utwory Bacha i Hendla zdołały pilnie rozbudzić kult dla tych produkcyj. Tow. oratoryjne zaczyna później pod bardzo dla siebie korzystnemi auspicjami. Ostatnio wieczór poświęcony kolendom przyniósł suitę pastoralną Kazimierza Garbusińskiego p. t. „Boże Narodzenie”, na sola, chóry i orkiestrę. W całej kompozycji widać szlachetną tendencję autora, brak jej tylko wyrazistych konturów i prawdziwego polotu.

Ruchliwe biura koncertowe Bujańskiego i Hergeta uważają za swą ambicję sprowadzać artystów o wyrobionej sławie. Fizjognomja jednak ruchu muzycznego w tym gatunku nuży monotonnością z powodu formalnego „najazdu” produkcyj wokalnych.

Chwalebnym wyjątkiem była produkcja nieznanej u nas jeszcze młodej śpiewaczki C. Nahlikówney, o której sukcesach zarówno zagranicznych jak i stołecznych dochodziły nas słuchy. Śpiewaczka przedstawiła swój talent, wykonując doskonale zestawiony program, w którym obok pereł literatury pieśniarskiej kompozytorów polskich (Niewiadomski, Szymanowski, Różycki, Gall, Lipski) popłynęły pieśni Regera, Ryszarda, Straussa itd., w artystycznej interpretacji opartej na znakomitej technice dźwiękowej. Wyróżnił się Stanisław Gruszczyński, tenor wielki i jędrny, o szlachetnej barwie, o równej wartości w każdym regestrze i muzykalności, przebijającej się w każdym tonie, w modulacji każdej frazy, w każdym rytmie.

Z pianistów, stających na estradzie, na czele wymienić musimy znakomitego wirtuoza polskiego Józefa Śliwińskiego. Przywiózł on swym wielbicielom starannie dobrany program, w którym oprócz Chopina, znalazły się kompozycje Bacha, (Prelude i fuga w transkrypcji Liszta) Beethoven, Schumann, (Pieces romantiques op. 12) a także obficie reprezentowany Liszt.

O ile program Śliwińskiego składał się z dzieł przeważnie klasycznej literatury fortepianowej, o tyle z programem niemal czysto polskim stanął na estradzie, utalentowany prof. Konserwatorjum Krakow. Wiktor Łabuński. Wykonanie ballad As-dur i G-moll, Barcaroli i 2 etud Chopina świadczyło nader dodatnio zarówno o technice jak niemniej wysokich aspiracjach młodego profesora, który na oklask i kwiecie, rzetelnie sobie zasłużył.

Ciekawym epizodem ruchu koncertowego był recital pianistowski greckiego wirtuoza: Kessisoglu. Program zdobyczy muzyki modernistycznej Mac Dorella, Leona Kornautha, J. Marxa, M. Ravela oraz A. Debussy'ego przyniósł w interpretacji tego pianisty sensacyjny zwrot stronienia od tej muzyki.

Krótka wizyta pianisty warszawskiego Zbigniewa Drzewieckiego, sprawiła przyjemność wykonaniem młodzieńczego scherza C-moll Brahmsa, odegranego z brawurą.

Pokaźny ten szereg produkcyj ozdobił wieczór słynnego kwartetu czeskiego oraz trio Lhevinne, Pollaka i Lwa Siroty.

J. S.

L I P S K.

AUDYCJE KOŚCIELNE.

Muzyka kościelna ma szerokie zastosowanie w Niemczech. W każdym większym kościele wraz z nabożeństwem odbywają się audycje muzyczne: stanowią one samodzielną część nabożeństwa, a nie, jak w mszy katolickiej, dodatek traktowany dekoracyjnie. Usamodzielnienie muzyki na tym gruncie, przy skłonności Niemców ku równomiernemu życiu, sprzyjało rozwojowi muzyki kościelnej. Wielki jej rozkwit datować należy od czasów Sebastjana Bacha, który jako organista kościoła św. Tomasza w Lipsku wyczuwał potrzeby i braki muzyki kościelnej: — poświęcał się też jej prawie całkowicie i dał wspaniałe podwaliny pod dalszą budowę. Jeszcze obecnie wielu kompozytorów pracuje nad tym działem muzyki, utrzymując nawet specjalny styl, choralnym zwany.

Posłuchania muzyczne noszą skromną nazwę „muzyki kościelnej", lecz często przybierają cechy koncertów świeckich. Wykonawcy — to wydoskonaleni artyści, zainteresowanie stroną muzyczną—wielkie, a same posłuchania poprzedzają wzmianki w gazetach. Dostępne są dla wszystkich. Każdy, kto chce obcować z muzyką, kto może modlić się nietylko słowami modlitwy, kto w stanie jest doznawać wzniesienia ducha, słuchając podniosłej i szlachetnej muzyki Bacha, Haendla, Mozarta, Beethowena, Brahmsa, jeśli wymienić najznakomitszych, — wszyscy ci uczęszczają na audycje kościelne. Przemawiają za niemi i zewnętrzne cechy,

Półmrok kościelny pozwala na skupienie i zagłębienie się w sobie. Codzienne szaty nie przypominają nadętości i sztywności sal koncertowych. Fakt drobny — wykonywanie produkcji poza słuchającymi, na chórze — działa również dodatnio: — dźwięki płyną z góry — słuchacz nie widząc wykonawcy bliski jest złudzenia, że to dusza twórcy rozdrgała fale powietrzne i zamienia je w dźwięki. A kiedy organ wyda z siebie najsubtelniejsze „pianisimo"!.. Coś całkowicie nierealnego! Instrument ten nie może zastąpić orkiestry, głównie przez brak barwy metalicznej, daje jednak wrażenie nie mniej wspaniałe, zawsze szlachetne. Zresztą rozwój organu postępuje stale naprzód—takie efekty, jak stopniowanie siły dźwięku, naśladowanie wibracji, mają szerokie zastosowanie. Sama ewolucja orkiestry, wyrażająca się wprowadzeniem wielkiej ilości blaszanych dętych, włączeniem do normalnej obsady orkiestry maszyn wywołujących dźwięki (nie tony), jak „Windmaschine" lub „Donnermaschine", przystosowuje się do potrzeb współczesnego słuchacza, którego wrażliwość jest w stosunku odwrotnym do nowych, coraz silniejszych środków. Życie wykazuje, że wzbogacenie środków wyrazu w dziedzinie muzyki nie idzie równomiernie ze wzbogaceniem treści.

Audycje lipskie mają wielu zwolenników. Przypisywać to należy szeroko sięgającej kulturze muzycznej Niemców. Nie zawsze ma ona swe źródło w głębokiem odczuciu twórców, lecz w szacunku, wychowywanym już w młodzieży, dla swych genjuszów. Łączy się to z pewną pokorą przed autorytetem.

Najwięcej rozgłosu mają audycje w kościele św. Tomasza. Są one jakby odpowiednikiem Gewandhaus'u, jako rozsadnika najwyższej kultury, na gruncie Kościoła. Noszą nazwę „Motetów", czyli utworów muzycznych z tekstem z Pisma św. Tradycja ich liczy kilkaset lat; na intencję pozbycia się zarazy postanowiono wykonywać co tydzień śpiewy religijne. Wcześniej jeszcze (XII w.) powstało gimnazjum, którego wychowańcy tworzyli chór w tym kościele, z biegiem czasu dopełniany. Warunki przyjęcia do gimnazjum są nader trudne, gdyż wymagają od wstępującego szczególnie pięknego głosu, następnie specjalnie kształconego, absolutnego słuchu i nawet gry fortepianowej. Warunki rzeczywiście nie łatwe, zważywszy, że wstępujący są dziećmi. Ale też chór może najtrudniejsze polifoniczne utwory śpiewać bez akompanjamentu organu, utrzymując czystość intonacji, utrudnionej jeszcze przy wykonaniu kompozycji współczesnej przez częste modulacje i skoki na zmniejszone i zwiększone interwale. Specjalnie brzmienie chłopięcych głosów daje wyraz niewinności, jakiego nie może posiadać najlepszy chór kobiecy. Uczuciowość, kryjąca się choćby w najmniejszym stopniu w piersiowych tonach dorosłych — obca jest głosom dzieci. Niema w nich również uzmysłowionej wibracji—i to w wykonaniu pieśni religijnych ma swój urok. Najpiękniejsze są średnie nuty; wysokie nie zawsze są dostatecznie szlachetne.

Są w tym chórze i „soliści" — zaiste

anielskie głosy. Bezpretensjonalność wykonania łączy się u nich z wysoce artystycznem wykończeniem.

Obok chóru o tak wielkich walorach młody organista, Ramin zajmuje godnie stanowisko ongi Sebastjana Bacha. Należy podkreślić, że Ramin, jak wielu niemieckich muzyków, nie zadawalnia się jedną specjalnością, lecz będąc znakomitym organistą, z powodzeniem występuje jako pianista,—ma klasę fortepianową w Konserwatorjum — i pracuje nad kompozycją.

Nad organem panuje z wielką swobodą. Technika jego jest czysta, a wykonanie niezmiernie sumienne. Niema w jego grze rzeczy małoznacznych—wszystko jest ważne i w tem znaczeniu oddane.

Ramin czasami improwizuje. Na jednej z Wielkanocnych pasterek, uczęszczanych przez tłumy lipszczan, po skończonym programie, jakby podchwytując myśl kompozytora, zaimprowizował główny motyw ostatniego utworu, rozwijając go do imponującego napięcia. Przy stopniowo wzbogacanym opracowaniu powiększał trudności techniczne specyficznemi dla organu figuracjami; w „fortissimo" miały one jakąś żywiołową siłę górskiej lawiny; — a zakończył swą improwizacją pełną natchnienia subtelnem zanikaniem głosów.

Za tło dla Ramina służył wielki organ, umieszczony wysoko na chórze. W mimowolnem porównaniu z nim i potężnemi rozmiarami kościoła, grający wydawał się z daleka jakby rzuconym na skałę. Ten nierówny stosunek i wrażenie, jakie jego gra sprawiała, wywoływały jeszcze większy podziw dla zmagającego się z organem człowieka.

Niewielka ilość publiczności słuchała improwizacji młodego organisty z radosnem natężeniem, snać nie oczekiwała tej niespodzianki po skończonym programie; tłum się zdradził w tej chwili: nie wyczuwając artysty, opuszczał kościół.

Audycje te „uskrzydlające duszę", jeżeli nie u wszystkich znajdują jednakowo silny oddźwięk, to bez wątpienia przypominają każdemu, kto na nie uczęszcza, że jest coś nieskończenie trwalszego i czystszego od zwykłych godzin ludzkości — jako takie są ważnym składnikiem duchowego życia Lipska.

Oprócz audycyj w kościele św. Tomasza wymienić należy przyciągające nastrojem samego kościoła audycje u Paulinów i w kościele św. Mikołaja. *Z. K. Dymmek.*

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

MONOGRAFJA O WILNIE.

Henryk Mościcki. **Wilno.** Fotografje *J. Bułhaka.* Okładka według rysunku *F. Ruszczyca.* Nakładem księgarni *F. Hoesicka.* Warszawa — 1922.

Do licznego pocztu sentymentalnych „monografij" o naszem mieście przybyła jeszcze jedna książka. Ma ona wszystkie wady dziełek tego rodzaju pisanych przed wojną, a mających na celu nie prawdę, nie sumienność w traktowaniu poszczególnych kwestyj, dotyczących zamierzchłej historji miasta, jego architektury i t. p., lecz budzenie „polskości" w czytelniku.

Polskość ta zraszaną bywa w takich dziełkach łezką sentymentu, ciągłymi wylewami „patrjotyzmu" i wzruszeń religijnych, przy jednocześnie powierzchownem, często agitacyjnie „nieścisłem" cytowaniu faktów lub opisów. Najniedołężniejszą częścią omawianej pracy jest rozdział p. t. „Piękno Wilna". Bije z niego nadzwyczajne ubóstwo wiedzy autora w dziedzinie stylów i architektury. Być może dlatego autor stara się wmówić w czytelnika, że „urok stolicy litewskiej spoczywać będzie w *utajonej,* wewnętrznej istocie jej murów", że „piękność Wilna tkwi przedewszystkiem w uroku przypomnień", że „obcy przejdzie obojętnie, suchem, sceptycznem spoglądając okiem na świetne strzępy poniżonego majestatu przeszłości...".

Słowa te dyktowane są widocznym brakiem u *p. Mościckiego własnego* odczucia i zrozumienia wartości architektonicznych zabytkowych gmachów Wilna.

Bowiem właśnie ci obcy przybysze,

Niemcy, pierwsi ocenili wysoką wartość i odrębność budownictwa wileńskiego, nadali nawet miastu miano „eine vergessene Kunststätte".

Tym przybyszom zawdzięczamy właśnie dwa wzorowo wydane dziełka o architekturze wileńskiej, wiele cennych i po raz pierwszy wypowiedzianych uwag.

Naszemu autorowi wciąż braknie treści w opisie i charakteryzacji poszczególnych budowli, więc łata, jak może naraz wybuchającem rozczuleniem (np. „oto plac Katedralny. Niegdyś serce grodu..."*) lub wypisami z prac cudzych, wypełniającymi całe stronice. Wypisy równie nieszczęśliwie dobrane, bo równie po dyletancku „entuzjazmujące się" nastrojami i metafizyką form architektonicznych.

W rzędzie efektów patrjotycznych jest oczywiście i „Cela Konrada" „zbeszczeszczona plugawą gospodarką"... (czytaj: Białorusinów) *).

Czasami i autor odważa się na sprecyzowanie swej własnej oceny charakteru architektury, składając wówczas dowód

*) Zawdzięczając energji Referatu Kultury i Sztuki i badaniom prof. Kłosa stwierdzono, że „Cela" zbeszczeszczoną nie była, że zarzut ten był zupełnie bezpodstawny.

swego osobistego znawstwa w tej dziedzinie, jak np. na str. 57 mówi, że kościół Św. Piotra i Pawła na Antokolu został zbudowany „według planów włoskiego architekta Jana Zaora, *w stylu przejściowym od renesansu do rococo...* (tak!)".

To chyba wystarczy.

Rysunek na okładce w zupełności odpowiada treści omawianej książki.

Parafrazuje on równie nieudolnie fragment fryzu z kościoła św. Piotra, jak p. Mościcki architekturę.

Wystarczy porównać fotografję tego fragmentu w drugiej części tej książki z rysunkiem na okładce, aby pojąć całą odległość surowego, prężnego piękna renesansowego putta z fryzu, z kiszkowatemi, zwiędłemi kształtami chłopca na rysunku. Upiększenie zaś płaszczyzny fryzu pieczołowitem umieszczeniem napisu „Fotograf J. Bułhaka" jest już zupełnem barbarzyństwem.

Najciekawszemi w książce są reprodukcje z fotografij p. J. Bułhaka. One jedne są żywym świadectwem, że Wilno pod względem cennych tradycyj architektonicznych nie jest żebrakiem, i takich „przychylnych" monografij o sobie, jak omawiana, zgoła nie potrzebuje.

W.

„PRZEMYSŁ I RZEMIOSŁO".

Krakowskie Muzeum Techniczno - Przemysłowe im. Baranieckiego wydało numer pierwszy czasopisma poświęconego wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej, oraz sztuce plastycznej.

Treść zeszytu I: Od redakcji. Karol Homolacs. Sztuka — Życie, Józef Rostafiński. Adrjan Baraniecki, twórca muzeum przemysłowego 1828 — 1891 Eug. Tor. Zadania miejskiego muzeum przemysłowego. Przecław Smolik. Od marzenia do rzeczywistości (studjum o Ruskinie). Adam Chmiel. Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana 1566 — 1600. K. W. Wystawa prac introligatorskich Roberta Jagody. Leonard Lepszy. Obrazy ludowe na szkle malowane. Kaz. Cybulski. Znaczenie fotografji w kulturze człowieka. L. H. Sztuka drukarska. Kronika. Nadesłane książki i czasopisma. Z działalności muzeum przemysłowego. „Przemysł i Rzemiosło" będzie pismem obszerniejszm, ukazującem się w odstępach nieregularnych.

W czasach powojennnych nie mieliśmy ani jednego czasopisma poświęconego sztukom plastycznym, jeśli nie liczyć jednodniówek, któremi i tak już wybrukowane jest piekło polskiej kultury artystycznej. „Zdrój", „Skamander", „Ponowa" — było to wyłączne niemal panowanie literatury. Nie można tego zjawiska tłumaczyć brakiem zainteresowania kulturą plastyczną. Tłumy, co niedzielę przepełniające Zachętę są tego twierdzenia dobitnym dowodem.

Tragedją wydawnictw poświęconych plastyce były koszta ilustracji. Odbitki barwne zabijały czasopisma. Tu należy szukać przyczyny śmierci przedwczesnej „Krokwi", które się pokusiły o owoc dotąd dla Polski zakazany. Jeśli trudnem jest wydawanie mięsięczników o zak esie plastyki, tem większem ryzykiem jest wydawnictwo, poświęcone kulturze artycznej rzemiosła, z barwnemi odbitkami, która u nas interesuje jednostki. A jednak czas najwyższy, ażeby przynajmniej jedno pismo takie mogło się utrzymać. Powinno ono znaleźć poparcie

wśród wytwórców i fabrykantów przemysłu zdobniczego, których się tyle namnożyło w ciągu 2 lat ostatnich. Francja posiada 7 pism, poświęconych sztuce dekocyjnej. A w Polsce nie mieliśmy dotąd żadnego. Tytuł czasopisma krakowskiego nie zupełnie odpowiada jego treści utrzymanej w tonie poważnym i rzeczowym, ale muzealnym.

Jeżeli mieliśmy w Polsce piśmiennictwo poświęcone tradycjom rzemiosła artystycznego, to jedynie w Małopolsce: Lwowie i Krakowie. Jest ono tak znikome, że niezbędnie trzeba je zasilić nowemi pracami. Chodzi nietylko o kulturę polskiego rzemiosła, o sztukę ludową, o tradycje polskie, o doskonalenie techniczne za granicą, lecz o krytykę dzisiejszego rzemiosła i przemysłu, o wpływ opinji artystycznej na rozwój przemysłu. Niezmierzone pole pracy! Kraków, który posiada już pewne tradycje wpada w ton moralny. „Południe" pójdzie głównie śladem współczesnych wysiłków, starając się utrzymać związek z dniem dzisiejszym. Zresztą nie pora na obietnice, które są tylko przepowiedniami, trzeba wspólnemi siłami czy to z Wilna, Warszawy, czy z Krakowa kłaść cegły kultury artystycznej. Nasz przemysł zdobniczy błądzi poomacku. Nasze rzemieślnictwo jest ciemne. Zanim trafi do rąk „Przemysł i Rzemiosło", powinna grunt odpowiedni przygotować popularniejsza „Gazeta Rzemieślnicza". Zadaniem czasopism o wyższym poziomie jest skupianie tak niezbędnych prac z dziedziny piśmiennictwa całkowicie u nas zaniedbanej Muzeum krakowskie rozpoczyna pracę wydaniem broszury p. Leonarda Lepszego. „Obrazki ludowe na szkle malowane". Pracę rzeczową i sumienną ilustrują barwne reprodukcje chłopskich prymitywów.

J. Orynżyna.

PRZEGLĄD PIŚMIENNICTWA.

(jesień 1921)

Książek na ogół wychodzi dużo, lecz najcelniejszemi okazują się przeważnie przedruki dawnych dobrych i, dzięki swej dobroci, znajomych książek. Jednakże wnioski wysnuwane z tego lub owego katalogu książkowego mylnymi się okazują. Tempo myśli twórczej nie odpowiada z reguły maszynie drukarskiej Dość jednak mamy teraz książek, o których można mówić i które możnaby także czytać bez przymusowego zdawania sobie sprawy z tego, w jakiem stadjum „odrodzenia" czy też „upadku" literatura się znajduje.

Z wielkich cudzoziemskich pisarzy (Dante, Molière, Flaubert, Dostojewski), których rocznice urodzin przypadły na r. 1921. Dante istotnie został uczczony doskonałem pod każdym względem wydaniem „Boskiej komedji" w przekładzie Edwarda Porębowicza („Bibljoteka polska" 1922). Przekład oddawna uchodzący za najlepszy otrzymał odpowiednią zewnętrzną szatę, w której wygląda na to, czem jest: jedną z najznamienitszych polskich książek. „Bibljoteka polska" wydała również monografję o Dantem Edwarda Porębowicza. Dzieło to ma poważne zalety zwięzłości i ścisłości w informacji, pisane stylem akademickim powiększa nieliczną liczbę polskich compendjów, odnoszących się do literatury powszechnej. (Do tej kategorji należy nowe wydanie studjów *Klaczki*: Dante. Warszawa, F. Hoesick i C. Jellenty: Dante).

Miriam opublikował obszerny tom: *„U poetów"*, (Warszawa, 1921, wydawnictwo J. Mortkowicza) zawierający przekłady z francuskich poetów. Po nim mają nastąpić jeszcze inne. Przekłady Miriama należą do celnych utworów poetycznych, i nie zatracają w niczem kontaktu z autorem. To zresztą od czasów pierwszych tomów „Chimery" nie wymaga bliższych wyjaśnień. Naturalnie, że niektórzy poeci, ci najbliżsi określenia „klasycy modernizmu", znajdują w Miriamie interpretatora rozgrzanego największym impulsem weny poetyckiej. Pomiędzy nimi znajduje się arcydzieło Miriama przekład „Statku pijanego" Artura Rimbaud'a. Podobnie przełożony jest Mallarmé i Gerard de Nerval, a ze starszych Alfred de Vigny.

Wprawdzie na r. 1921 przypadła też stuletnia rocznica urodzin *C. K. Norwida*, jednakże poza kilku artykułami w dziennikach zaznaczyła się jedynie pierwszem książkowem wydaniem *„Promethidiona"* (*„Ignis"*). Utwór ten równie znamienity treścią i formą, jak bezpośrednią aktualnością opracował wytrwały wydawca Norwida Roman Zrębowicz. Edycja przejrzysta i staranna zyskała jeszcze na wadze dzięki

pierwszym próbom skomentowania utworu, mieszczącym się w objaśnieniach wydawcy. Tak przynajmniej czołowy poemat Norwida znalazł się w rękach czytelników, dziś zapewne bardziej zbliżonych do poziomu wielkiego poety niż przed laty.

Na półkach księgarskich znalazł się jako dalszy ciąg przekładu djalogów platońskich *„Fajdros" („Książnica polska")* Niewątpliwie jedno z najważniejszych dzieł Platona, aczkolwiek tylko w łączności z innemi zrozumiałe. Przekładu dokonał tłumacz dotychczasowy prof. Władysław *Witwicki*, który odważnie i ponętnie prowadzi dzieło rozpoczęte przed kilku laty. Jego przedmowy mogą się liczyć pomiędzy najwytworniejsze essays, jakie o filozofji i kulturze u nas pisano.

W *„Bibljotece Narodowej"* wychodzącej w Krakowie pojawiają się coraz to nowe opracowania klasyków polskich i obcych. Ponieważ opracowań tych dokonują przeważnie znani badacze literatury i to w dziedzinie swej ścisłej specjalności, więc poprawność ich edycyj rozumie się samo przez się. Natomiast głębia i całkowitość komentarzy nie utrzymuje się stale na jednakowym poziomie. Niezapomniane jednak pozostaną niektóre wydawnictwa „Bibljoteki Narodowej" przynoszące i w samym tekście i w przedmowach prawdziwe wzory opracowań, a czasem i niespodziewane nowości. Zaliczyć do nich wypadnie przedewszystkiem Aleksandra *Brücknera* wstęp do „W Orszy" Połockiego („Bibljoteka Narodowa" Nr. 19), gdzie znajdujemy znamienitą charakterystykę polskiej literatury XVII w., a także Kopernika „Wybór Pism", który odsłania na nowo pisarskie i ludzkie oblicze nieśmiertelnego Toruńczyka. Wstęp wydawcy prof. L. Birkenmajera wymownie go charakteryzuje przy pomocy nieznanych źródeł i naukowych zdobyczy. Ostatnio w „Bibljotece Narodowej" ukazał się *„Król Zamczyska"* Goszczyńskiego (oprac. prof. Józef Tretiak) i *„Irydjon" Krasińskiego* (oprac. T. Sinko).

Fredrą zajmowano się więcej niż innymi pisarzami z racji stuletniej rocznicy wystawienia „Pana Geldhaba" w teatrze Lwowskim. P. E. *Kucharski* wydał nader zajmującą książkę — „Fredro a komedja obca" (Krakowska Spółka wydawnicza), w której dał także charakterystykę Geldhabiego jako pisarza, operującego tym samym materjałem co Fredro. W swem wydaniu „Pana Jowialskiego" („Bibljoteka Narodowa" Nr 36). p. Kucharski w inny niż dotychczas sposób oświetlił tę komedję, traktując ją jako swoistą manifestację gorzkich uczuć i pesymizmu Fredry.

St. *Wasylewski* autor tak popularnego zbioru feljetonów: „U Księżnej Pani" w dalszym ciągu kontynuuje swą działalność, wydawszy ostatnio „Historje lwowskie" (Wydawnictwo polskie). Ten rodzaj studjów obyczajowych z silnym podkładem anegdoty jest terenem niewyzyskanym w Polsce, choć za granicą tak wyeksploatowanym, że znajduje się w rozkładzie. „Historje lwowskie" zasługują na pełne uznanie, przynosząc wiele zajmujących szczegółów na tle swoiście kresowego sentymentu, w który Wasylewski umie zawsze uderzyć. P. *S. Lam* napisał książeczkę z ilustracjami *„Stroje polskie"* (Wydawnictwo polskie), w której mniej już anegdoty a więcej historycznego studjum.

Dwa nowe przekłady *Boya* godnie uzupełniają dotyczczasowy dorobek tego wyjątkowego tłómacza. *„Myśli"* i *„Prowincjałki" Pascala*, dzieła ogromne rozmiarami i zawartością, zdołał Boy wydać prawie równocześnie. Pascal nie tłumaczony prawie na język polski pojawia się teraz odrazu w dwóch postaciach, które dają prawie kompletny wizerunek dziejów „nawrócenia" i myśli chrześciańskiej tego kapitalnego umysłu. Tuż obok wypada wymienić chyba trzy tomiki *Papini'ego*, które w przekładzie W. Rzymowskiego wydało T-wo Wydawnicze w Warszawie. Pascal to religijność XVII-go wieku, Papini to religijność XX-go wieku. Każda przecież w innym załamaniu pojęta i w innym celu napisana. Papiniego *„Dzieje Chrystusa"* są książką bardzo nową, w czasie wojny napisaną i pod spokojnym rytmem opowiadania wyjawiają wiele trosk współczesnego człowieka, obalonego na ziemię obuchem wojny i śmiercią tylu wartości. *„Pamiętniki Pana Boga"* i *„Tragedje powszednie"* należa do wcześniejszego okresu twórczości Papiniego. Bunt szuka tam wyrazu ironicznego i paradoksalnego. „Tragedje powszednie" należą chyba do najciekawszych kart włoskiej nowelistyki.

Piękna idylla tragiczna *„Piotr i Łucja", Romain Rollanda*, którą wstępem poprzedził Henryk Bezmaski ukazała się również w T-wie Wydawniczem. *„Colas Breugnon"* Rollanda może najlepsza jego po „Krzysztofie" praca rozpoczyna w przekładzie

G. Mirandoli serję „Laureatów Nobla“, drukowanych w Poznaniu przez „Wydawnictwo Polskie“.

Utarło się ostatnio, że do przeglądów literackich dodaje się oceny („Krytyki”) z czasopism. Nie sądzę, żeby to było celowem. Lat pracy redaktorskiej potrzeba na wyrobienie fizjognomji czasopisma jako całości. Jeśli zaś tu i ówdzie po czasopismach drukują się cenne (choć zawsze b. krótkie) utwory — to znajdą się one prędzej czy później w książce. Poza „Skamandrem“ zaś, który wychodzi wprawdzie rzadko, lecz od dość dawna, niema w Warszawie pisma starszego nad 2—3 numery. Dwa tygodniki „Tygodnik Illustrowany” i „Świat” wprawdzie różne treścią i poziomem tej treści nie pragną i nie mogą posiadać fizjognomji literackiej. Zajmują się wyłącznie ostatnim „tygodniem” we wszelkich dziedzinach życia. Oczywiście trafiają się i tam od czasu do czasu poważniejsze wystąpienia, co zresztą bez wrażenia przechodzi.

Leopold *Staff* wydał kilka przedruków dawnych poezyj i dodał nowy tomik *„Szumiąca muszla“* („Bibljoteka polska” 1921”). Z kartek tych znowu przemawia poeta, więc człowiek życie po przez słowo ogarniający, poeta więcej melancholijny, niżby się mu wedle lat i talentu patrzyło, o wiele silniejszy, niż wielu innych, rozleglejszych dziś rozgłosem i zakresem faktycznego wpływu.

„Żywe kamienie“ W. Berenta wielki powieściowy dorobek naszego piśmiennictwa lat ostatnich otrzymały w drugiem wydaniu potrzebną nie tylko dla efektu oprawę t. z. poprawny druk na przyzwoitym papierze („Bibjoteka Polska”).

„Ducby w mieście“ Tadeusza Rittnera („Bibljoteka polska”) mile przypomniały, że związki pisarzy polskich z zagranicą mogą polegać także na pewnych pokrewieństwach w budowie utworu i „stawianiu kwestyj” psychologicznych.

„Ignis” opublikował kilka zbiorków, które w 1921 r. rozpoczął F. Przysiecki „Śpiewem w ciemnościach”. Przysiecki od kilkunastu lat drukujący po różnych czasopismach teraz wydał szereg wierszy, które odznaczają się charakterystyczną dla tego poety jednolitością nastroju, jest to raczej ciągłe wołanie a nie śpiew, wołanie w pełnem poczuciu beznadziejności.

J. Tuwima „Siódma jesień” zawiera wyłącznie erotyki, pełne temperamentu, obracane na strawę literacką.

Warsztat literatury znajduje się w ciągłym ruchu, ale nie znać jeszcze jednostajności tempa, tej najważniejszej cechy normalnego rozrostu.

M. R.

Omówienie nadesłanych książek i czasopism dla braku miejsca umieścimy w zeszycie trzecim. *Red.*

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

Bi Bibl. Jag.

ILUSTRACJE.

ILUSTRACJE W TEKŚCIE.

Okładka wykonana według pomysłu *J. Hoppena.*
Litery ozdobne w tekście wykonał *A. Halicki.*
Winietę (drzeworyt) na str. 43 wykonała *Z. Sierzputowska.*
Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego*, Wilno, Wielka 23.
Składano pod kierownictwem technicznem *M. Sosnowskiego.*
Czcionki składał *S. Piekarski.*
Odbijał klisze i powielał *L. Rakowski.*

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

KOMITET REDAKCYJNY:
JERZY HOPPEN, CZESŁAW WIERUSZ-KOWALSKI, JANINA ORYNŻYNA, LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI, STOJAN STEFANOWSKI, PROF. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, STANISŁAW WOŹNICKI.

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI*
PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYNŻYNA*
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *JERZY HOPPEN*
WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. A. Mickiewicza 33-a; Warszawa, ul. Koszykowa 51—20, tel. 7—70.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.

CENA ZESZYTU DRUGIEGO 800 MAREK.

Odbito w tłoczni „Lux" *L. Chomińskiego*—Wilno, ul. Gen. Żeligowskiego 1, tel. № 203, pod kierownictwem *I. Korwin-Piotrowskiego.*